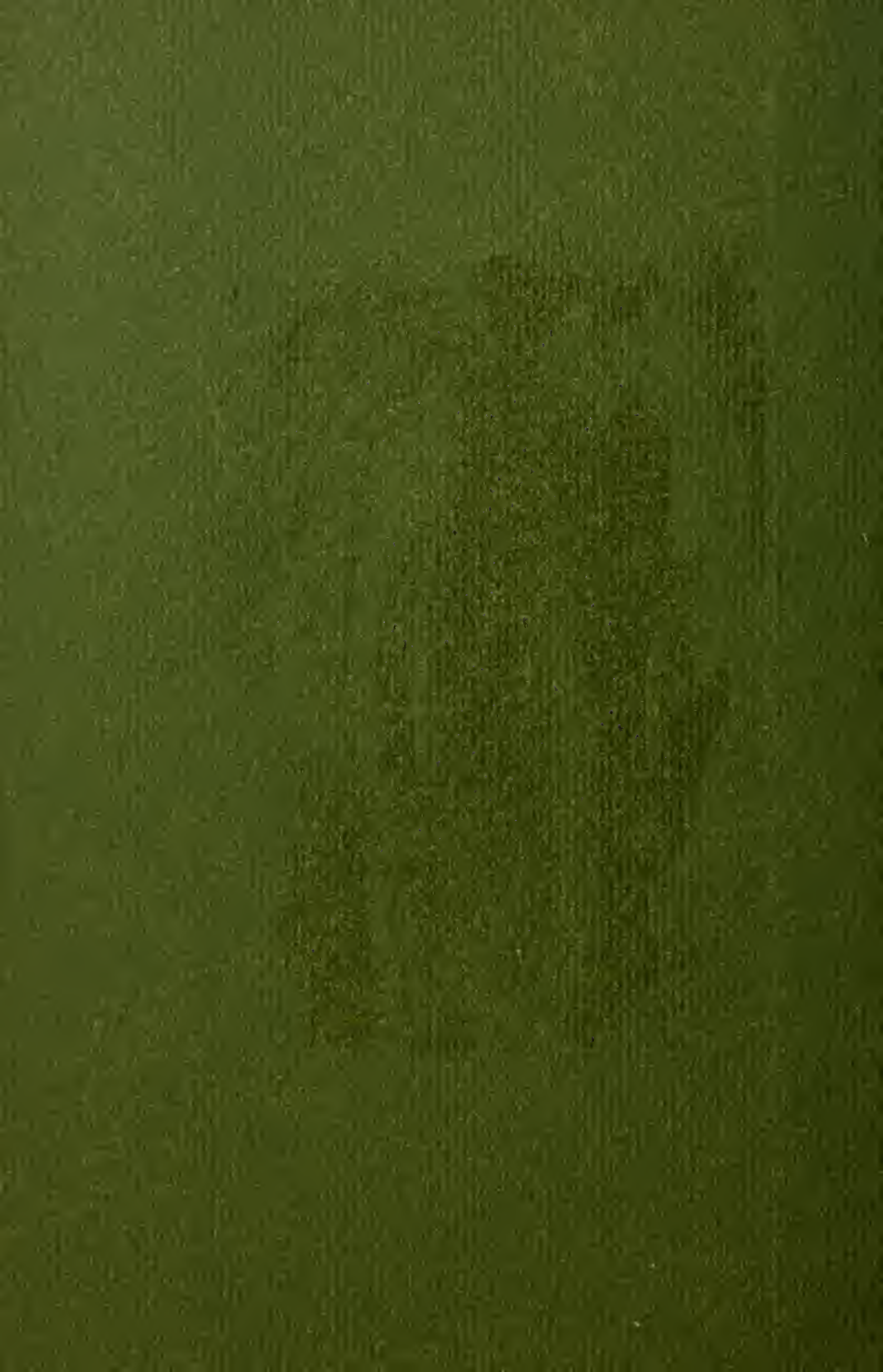
Harmonielehre

von

Heinrich van Eyken







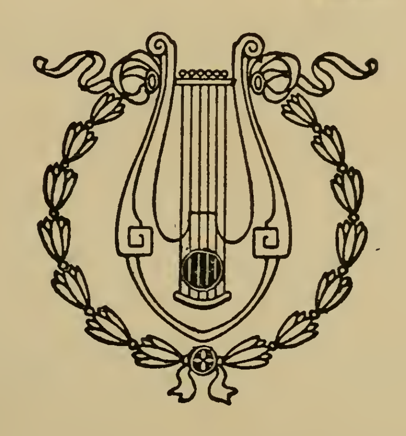




HEINRICH VAN EYKEN.

HARMONIELEHRE

VON
HEINRICH VAN EYKEN



HERAUSGEGEBEN UND BEARBEITET
VON
HUGO LEICHTENTRITT
UND
OSKAR WAPPENSCHMITT



IN KOMMISSION BEI
FRIEDRICH HOFMEISTER, LEIPZIG 1911.

Published November 15th 1911
by Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Vorwort der Herausgeber.

Als Heinrich van Eyken am 28. Aug. 1908 in der vollen Höhe seines Könnens starb, trauerten um ihn nicht nur diejenigen, die den Meister des Liedes in ihm sahen, sondern auch eine große Zahl von Jüngern, denen er ein wohlwollender, zuverlässiger Freund, ein erprobter Lehrer und Berater war. Nur dem Lehrer van Eyken gelten diese Zeilen. In den letzten Jahren seines Lebens war er einer der gesuchtesten Lehrer Berlins geworden, das heißt der musikalischen Welt überhaupt. Seine allem rein Schematischen und Theoretischen abholde Unterrichtsweise bewies sich als praktisch so fördernd, zeitgemäß, daß vielfache Wünsche an ihn herantraten, seine Lehre schriftlich zu fixieren. Durch seine lange Erfahrung, durch sein lebendiges Interesse an der Kunstlehre, durch die seltene Verbindung von Künstlerischem und Spekulativem in ihm war er für eine solche Aufgabe wie wenige geeignet. Die alte Lehre hatte er von Grund auf durchgearbeitet und durchdacht, um schließlich zu der Erkenntnis zu gelangen, wie vielfach unzulänglich sie ist, ja wie sie geradezu irreleitet und hemmt. Von seinem Lehrer Heinrich von Herzogenberg empfing er die erste Anregung, die Menge der Akkorde auf die drei: Tonika, Subdominante, Dominante zurückzuführen, die Akkordverbindungen nach Möglichkeit auf einfache Formeln zu bringen. Ungefähr gleichzeitig trat Hugo Riemann mit seiner Lehre auf, die auf der gleichen Erkenntnis beruht. Andere folgten auf diesen Bahnen. Sie alle bis herab zum

jüngsten Versuch, der Harmonielehre von Louis-Thuille wurden von van Eyken mit Freuden begrüßt.

Im letzten Jahre seines Lebens faßte van Eyken den Entschluß, nun endlich an die Ausarbeitung des lange erwarteten Buches zu gehen. Der Tod trat hindernd dazwischen. Eine ausführliche Skizze seiner Lehre hatte sein Schüler Oskar Wappenschmitt auf seine Veranlassung und unter seiner ständigen Aufsicht ausgearbeitet; diese empfing seine Billigung noch kurz vor seinem Tode. Sie ist die Grundlage des vorliegenden Buches. Um diese Skizze praktisch brauchbar zu machen, mußte man sie zu einem Buch ausbauen. Diese Arbeit fiel im wesentlichen dem anderen Herausgeber Hugo Leichtentritt zu. Die literarische Fassung, die Ergänzung lückenhafter Partien, die Einfügung zahlreicher Beispiele aus den Werken der Meister zu den schon vorhandenen hat er besorgt. Zustatten kam dabei ein völlig ausgearbeitetes Lehrbuch, das van Eyken in früheren Jahren niedergeschrieben hatte, das ihm aber später von seinem fortgeschrittenen Standpunkt aus nicht mehr genügte. Nichtsdestoweniger enthält es im einzelnen viel brauchbares, insbesondere eine vollständige Sammlung von Aufgaben, die nach sorgsamer Sichtung in das vorliegende Buch aufgenommen worden sind. In gemeinsamer Arbeit beider Herausgeber wurde schließlich die endgültige Fassung bestimmt.

Das Buch will kein rein theoretisch-wissenschaftliches Werk sein. Es ist für die Praxis bestimmt, wendet sich an Anfänger ebensosehr wie an Vorgeschrittene. Ein vollständiges Aufgeben der bisherigen Generalbaßmethode war schon aus diesem Grunde eine Unmöglichkeit. Die knappe, schlagende Terminologie des Generalbasses haben neuere Versuche noch nicht genügend zu ersetzen vermocht. Klarheit und Einfachheit der Terminologie ist aber für den Anfänger nicht zu entbehren. Zudem ist die Kenntnis des Generalbasses aus pädagogischen, praktischen und geschichtlichen Gründen für jeden Musiker so wichtig, daß ein völliges

Aufgeben dieser hergebrachten Methode ausgeschlossen erschien, so klar es auch wurde, daß der Generalbaß allein nicht mehr zeitgemäß ist. Es ist hier der Versuch gemacht, den Geist einer neuen Anschauung zu vereinen mit der praktischen Handlichkeit der Generalbaßmethode. Die Reihenfolge der einzelnen Kapitel will dem Ermessen des verständigen, erfahrenen Lehrers nicht vorgreifen. Genaue Beachtung der Reihenfolge ist nicht unerläßlich. Beispielsweise können nach der einfachen Kadenz sofort die ersten Modulationsübungen oder einfache Harmonisierungsaufgaben vorgenommen werden. Andererseits kann z. B. die gründliche Vertiefung in die Kadenzvarianten (S. 63) späterem Studium vorbehalten bleiben. Wer nach diesem Buche den Lehrgang van Eykens in seinen letzten Jahren kennen lernen will, halte sich an folgende Angaben: S. 1—15, 35—53, bei begabteren Schülern folgten dann sofort die ersten Modulationsübungen (S. 109 ff.) und Harmonisierungen von Liedern und Chorälen. Alles andere wurde beiläufig eingestreut oder später behandelt.

Berlin, im August 1910.

Dr. Hugo Leichtentritt.
Oskar Wappenschmitt.



Inhaltsverzeichnis.

I.

Die Begründung der Tonart. Akkorde, Kadenzen.

Harmonik oder Harmonielehre, der erste Teil der Kompositionslehre, beschäftigt sich mit der Wissenschaft von den Zusammenklängen mehrerer verschiedener Töne, die einen wesentlichen Teil der gegenwärtigen Kunstmusik in sich schließt. Gewisse musikalische Elementarkenntnisse werden bei demjenigen vorausgesetzt, der sich dem Studium der Harmonielehre widmen will. Diese Kenntnisse umfassen geläufiges Lesen der Noten in den üblichen Schlüsseln (Violin- und Baßschlüssel), Bildung der Dur- und Molltonleitern, Bekanntschaft mit den am häufigsten vorkommenden Taktarten (zwei- und dreiteiliger Takt, 𝄵, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ usw.). Kaum entbehrlich ist einige praktische Erfahrung im Spielen eines Instruments, am besten des Klaviers. Durchaus unerläßlich für Fortschritte im Studium der Harmonielehre ist ein gutes Gehör, auf dessen Durchbildung der Schüler das größte Gewicht legen sollte. Zum mindesten muß er das sogenannte relative Intervallenbewußtsein besitzen, d. h. die Fähigkeit, von irgend einem gegebenen Ton aus jeden beliebigen anderen Ton mit Sicherheit zu bestimmen. Kommt dazu noch das sogenannte absolute Tonbewußtsein, d. h. die Fähigkeit, jeden Ton ohne weiteres, ohne Vergleich mit einem gegebenen, in seiner Tonhöhe zu erkennen, dann um so besser. Zur Betätigung des relativen, wie auch des absoluten Gehörs bedarf es natürlich auch einer genauen Kenntnis der Tondistanzen, der sogenannten Intervalle, der Prim, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte,

Sexte, Septime, Oktave, None, Dezime usw., samt den Abstufungen dieser Intervalle, die man durch die Benennungen: rein, groß, klein, vermindert und übermäßig ausdrückt. Jedes musiktheoretische Elementarbuch behandelt die Intervalle.

Zu diesen rein musikalisch-technischen Vorkenntnissen muß sich, wofern überhaupt das Studium einen Erfolg haben soll, noch ein klarer Verstand, geschulte Denkkraft und ein künstlerisches Empfinden gesellen. Mozart faßte alle diese Vorbedingungen knapp zusammen, als er einem talentvollen Knaben, der ihn fragte, wie er das Komponieren lernen könnte, die Antwort gab: „Hier, hier und hier (auf Ohr, Kopf und Herz zeigend) ist Ihre Schule. Ist's da richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand, und steht's da — hernach einen verständigen Mann darüber befragt!"

Akkordbildung und Akkordbenennung.

Akkorde, ihr Aufbau, ihre Verbindung, ihre Beziehungen zu einander sind das Material der Harmonielehre.

Akkorde sind Zusammenklänge von Tönen verschiedener Tonhöhe. Jedoch nennt man nicht alle Zusammenklänge unterschiedslos Akkorde, sondern nur Zusammenklänge in einer ganz bestimmten Anordnung.

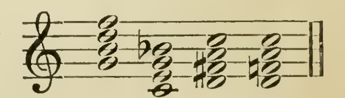
Man unterscheidet:

1) **Dreiklänge,** Zusammenklänge dreier verschiedener Töne, im Terzenabstand: Grundton, Terz, Quinte.

2) **Vierklänge** oder Septimenakkorde, Zusammenklänge von vier verschiedenen Tönen: Grundton, Terz, Quinte, Septime.

Dreiklänge:

Septimen-
akkorde:



Dreiklänge.

Je nach der Beschaffenheit der einzelnen Akkordteile, Intervalle, ändert sich das Wesen des Dreiklangs. Es gibt

1) **Dur-** oder **große** Dreiklänge: Grundton, große Terz, reine Quinte:

2) **Moll-** oder **kleine** Dreiklänge: Grundton, kleine Terz, reine Quinte:

3) **verminderte** Dreiklänge: Grundton, kleine Terz, verminderte Quinte:

4) **übermäßige** Dreiklänge: Grundton, große Terz, übermäßige Quinte:

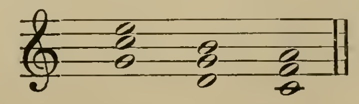
Alle bisher angeführten Akkorde stehen in der Grundlage.

Ein Akkord steht in der Grundlage, wenn sein Grundton gleichzeitig tiefster Ton ist.

Ein Dreiklang mit der Terz als tiefstem Ton heißt **Sextakkord**, weil der Grundton vom Baß eine Sexte entfernt ist.

(Man beachte wohl den Unterschied zwischen Grundton und Baß. Grundton ist derjenige Akkordton, der dem terzenweisen Aufbau des Akkordes zugrunde liegt. Also ist z. B. *f* immer Grundton des Akkordes *f, a, c*, gleichgültig, in welcher Reihenfolge die drei Töne stehen, ob es *f, a, c*, oder *f, c, a*, oder *a, c, f*, oder *a, f, c*, usw. heißt. Baß dagegen ist derjenige Ton, der zufällig am tiefsten steht. In der Grundlage fallen Grundton und Baß oder tiefster Ton zusammen. Im Sextakkord fallen Grundton und Baß nicht zusammen. Im Baß steht die Terz des Akkordes, der Grundton steht eine Sexte höher als der Baß.)

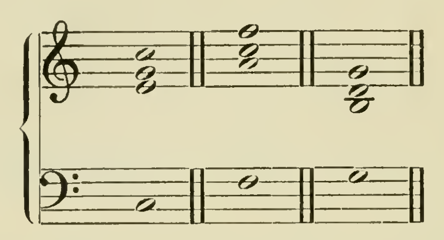
Ein Dreiklang mit der Quinte als tiefstem Ton heißt **Quartsextakkord**, weil Grundton und Terz vom Baß eine Quarte und Sexte entfernt sind:



Man nennt den Sextakkord auch **erste Umkehrung** des Dreiklangs, den Quartsextakkord **zweite Umkehrung.**

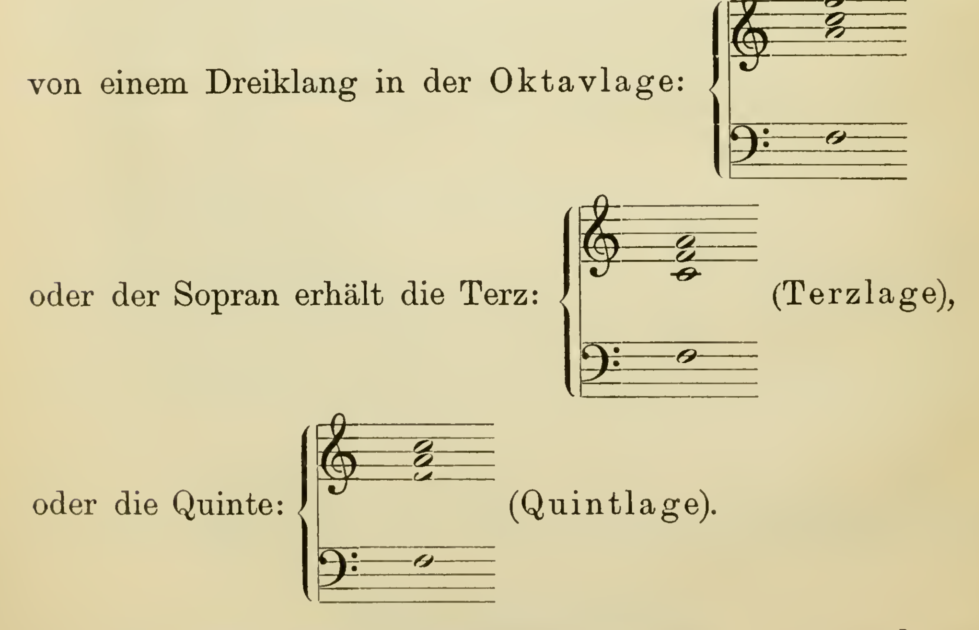
Der Ausdruck Umkehrung bezieht sich darauf, daß der Grundton seine ursprüngliche Stellung als tiefster, Baßton, verläßt; dadurch wird der Akkord gleichsam umgekehrt.

Um einen Dreiklang vierstimmig darzustellen, muß ein Ton verdoppelt werden; für gewöhnlich der Grundton, wenn nicht besonderer Anlaß zum Abweichen von dieser Regel sich bietet:



Im Sextakkord werde vorläufig der Grundton verdoppelt, im Quartsextakkord die Quinte, d. h. der Baßton. Nähere Anweisung betreffend Verdopplung in den Umkehrungen folgt später.[1])

Ein Dreiklang läßt sich in verschiedenen Lagen darstellen. In allen Fällen möge der Grundton im Baß liegen bleiben. Der Sopran (die oberste Stimme) kann das eine Mal den (verdoppelten) Grundton bekommen; dann spricht man



von einem Dreiklang in der Oktavlage:

oder der Sopran erhält die Terz: (Terzlage),

oder die Quinte: (Quintlage).

Jede dieser drei Lagen läßt sich wieder eng und weit darstellen.

---

[1]) Vgl. S. 20 ff.

In der engen Lage ist vom Sopran aus nach abwärts gerechnet bis zum Tenor kein Akkordton übersprungen. (Vgl. die drei letzten Beispiele.)

In der weiten Lage ist die Aufeinanderfolge keine ununterbrochene.

Die weite Lage gewinnen wir leicht, indem wir den Alt (die zweithöchste Stimme eines Akkordes in enger Lage) um eine Oktave nach abwärts versetzen. Die so hergestellte weite Lage ist die einzige, die für den Anfänger in Betracht kommt:



Das darstellende Mittel bei den ersten Übungen sei der vierstimmige gemischte Chor. Schreibt man für Chor, so hat man sich an den Umfang der einzelnen Chorstimmen zu halten.

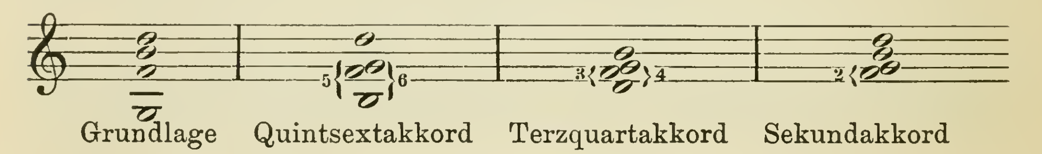


Aufgabe: Verschiedene große, kleine, verminderte, übermäßige Dreiklänge sind zu benennen, zu schreiben, zu spielen, zunächst in der Grundlage, dann als Sext- und Quartsextakkorde. Dies geschehe sowohl drei-, wie vierstimmig; vierstimmig in Oktav-, Terz-, Quintlage, in enger und weiter Lage. Das Ohr ist zu üben im sofortigen Erkennen aller verschiedenen Umkehrungen, Lagenverdopplungen.

Septimenakkorde.

Ebenso wie die Dreiklänge je nach Beschaffenheit ihrer Intervalle ihren Charakter verändern, so auch die Vierklänge. Von den verschiedenen Arten der Septakkorde wird später zu handeln sein. Hier sei nur als allgemeingültig erwähnt, daß jeder Septakkord außer in seiner Grundlage auch in Umkehrungen vorkommen kann. Ein Vierklang hat natürlich eine Umkehrung mehr als ein Dreiklang.

Die erste Umkehrung des Septakkordes heißt **Quintsext**akkord, mit der Terz im Baß. Die zweite Umkehrung des Septakkords heißt **Terzquart**akkord, Quinte im Baß. Die dritte Umkehrung des Septakkords heißt **Sekund**akkord, Septime im Baß:



Die Benennungen der Akkorde beziehen sich auf die Entfernung von Grundton und Septime von dem jeweiligen Baßton.

Aufgabe: Mit verschiedenen Septimenakkorden in Grundlage und allen Umkehrungen hat sich der Schüler vertraut zu machen.

Unter den verschiedenen Dreiklängen die in jeder Tonart vorkommen können, sind drei von besonderer, grundlegender Bedeutung, nämlich der Dreiklang auf der ersten Stufe (oder Tonika), der tonische Dreiklang; der Dreiklang auf der vierten Stufe (oder Unterdominante), der Unterdominantdreiklang; der Dreiklang auf der fünften Stufe (oder Dominante), der Dominantdreiklang.

Also z. B. in *C* dur: 

. Zur Abkürzung gebraucht man die römischen Ziffern I, IV, V.

Im Verlaufe des Studiums wird der Schüler mehr und mehr erkennen, mit welchem Recht diese drei Dreiklänge als Hauptakkorde bezeichnet werden, auf die alle übrigen Akkorde sich zurückbeziehen lassen.

Eine der wichtigsten Aufgaben dieser drei Akkorde I, IV, V ist die

Begründung der Tonart oder Tonalität.

Der einzelne Akkord sagt nichts Bestimmtes über die Tonart aus, weil jeder Dreiklang in einer ganzen Reihe von Tonarten vorkommen kann, *c*, *e*, *g*, z. B. in *C* dur, *G* dur, *F* dur, *f* moll, *e* moll, *a* moll. Sobald sich aber V und I, noch besser IV, V, I zusammenschließen, ist gleichzeitig eine bestimmte Tonalität ausgeprägt. Die Akkordfolge:

f a c	*g h d*	*c e g*
IV	V	I

kann nur in *C* dur vorkommen, obschon ein jeder dieser Dreiklänge für sich allein verschiedenen Tonarten angehören kann.

Die drei Akkorde IV, V, I sind in jeder Tonart die Funktionsträger, d. h. ein jeder von ihnen hat mit Beziehung auf die vorliegende Tonart seine ganz bestimmte Bedeutung, seinen Zweck. So hat z. B. IV die Funktion, sich mit V zu vereinigen. In V wohnt das Bestreben, auf I zur Ruhe zu kommen. Das musikalische Gefühl erkennt diese Funktionen. Nicht etwa, als ob auf IV nicht noch andere Akkorde folgen könnten, außer V. Aber das Nächstliegende, Naturgemäßeste ist es, auf IV V folgen zu lassen, ähnlich auf V I. Anders ausgedrückt: die Tonika I gibt die Empfindung eines Ruhepunktes, entweder als Anfang oder als Schluß einer Bewegung. IV nach I erregt den Eindruck von etwas Fortschreitendem, V darauf folgend klingt wie ein Höhepunkt, zu dem IV ansteigt, hat aber gleichzeitig schon die Neigung abzusteigen und auf I zur Ruhe zu kommen. Mit diesen Schlagworten: Ruhe, aufsteigende Bewegung, Gipfel, Abstieg, Ruhepunkt ist eigentlich alles umschrieben, was an Linie in der Musik überhaupt vorkommen kann. Da die einfache Kadenz[1]) dies alles im Rudiment ausdrückt, kann man sie, ganz allgemein gesprochen, auch als das Alpha und Omega jeglicher Musikübung bezeichnen, soweit eben die Harmonik in

[1]) So nennt man die Verbindung IV, V, I. Vgl. S. 11.

Frage kommt. Populär ausgedrückt, könnte man die drei Akkorde IV, V, I mit einer Familie vergleichen. IV und V, gleichsam die Eltern, müssen sich vereinen, um I, gleichsam das Kind, hervorzubringen.

Auf dem Boden I—IV—V—I bewegen sich zunächst ausschließlich unsere Übungen. Der Schüler übe diese Verbindungen in allen Lagen und Tonarten in mannigfachen Rhythmen. Die natürlichste, kräftigste Wirkung, das ausgeprägteste Schlußgefühl entsteht, wenn IV auf den guten, oder wenigstens relativ guten Taktteil fällt. Im $\frac{2}{4}$ Takt ist die Zählzeit 1 gut. Also:

$\frac{2}{4}$ Takt: 1 (gut) ‖ 2

$\frac{4}{4}$ Takt, C: 1 (gut) ‖ 2 3 (relativ gut) | 4

$\frac{6}{8}$ Takt: 1 (gut) ‖ 2 3 4 (relativ gut) | 5 6

$\frac{3}{4}$ Takt: 1 (gut) ‖ 2 (relativ gut) | 3

Dieses Schema möge die Lage der sogenannten guten, relativ guten und schlechten Taktzeiten dem Schüler in Erinnerung bringen.

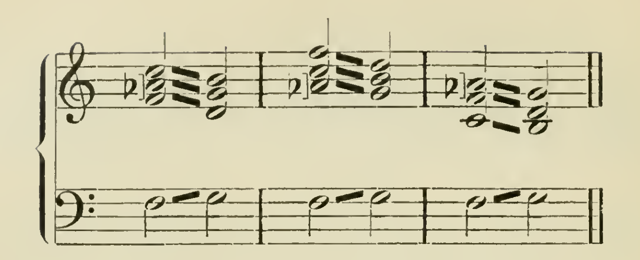
In den Molltonarten hat er sich zunächst an die sogenannte harmonische Molltonleiter zu halten, mit dem übermäßigen Sekundschritt von der 6. zur 7. Stufe, dem erhöhten Leitton auf der 7. Stufe (z. B. *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *gis*, *a*). Von dem sogenannten reinen Moll und seiner Verwendung (*a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*) wird später die Rede sein.

Es kommt zunächst darauf an, **diese Akkorde kunstgerecht miteinander zu verbinden.** Bei der strengen Verbindung von Akkorden bleibt der gemeinschaftliche Ton in derselben Stimme liegen; an ihn schließen sich dann die beiden anderen Stimmen stufenweise nach unten, oben oder beiden Seiten an:



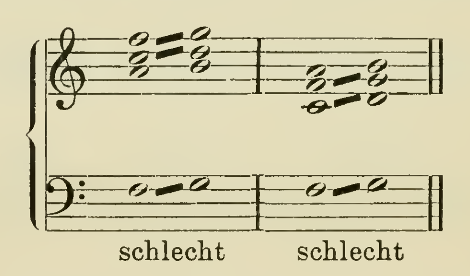
Aufgabe: Harmonieverbindungen von I. und IV. und I. und V. Stufe sind in allen Lagen und Tonarten, wie vorstehend, zu spielen und zu schreiben.

Ist, wie bei der Verbindung von IV. und V. Stufe kein gemeinschaftlicher Ton vorhanden, so führt man die Stimmen in sogenannter Gegenbewegung, d. h. geht der Baß aufwärts, so schreiten die Oberstimmen zur nächstgelegenen Akkordlage abwärts und umgekehrt:



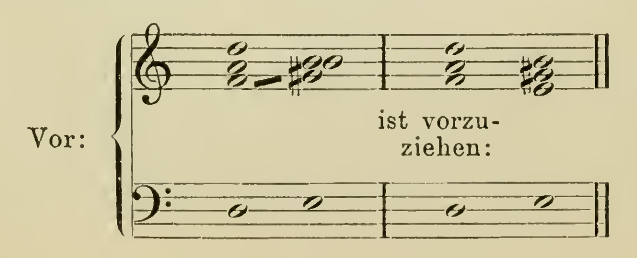
Dadurch werden zwei Fehler vermieden: 1) Oktaven- oder Quintenparallelen, 2) Fortschreitung im übermäßigen Sekundschritt.

Oktavenparalellen (Quintenparallelen) entstehen, wenn zwei oder mehrere Stimmen aus der Oktave (Quinte) heraus in der gleichen Richtung in die Oktave (Quinte) hinein gehen. Im einfachen vierstimmigen Satz sind diese Oktavenparallelen, wie auch die meisten Quintenparallelen von schlechter Wirkung und darum zu vermeiden. Gegenbewegung beseitigt die schlechte Wirkung der Parallelklänge.



Oktaven- und Quintenparallelen treten leicht ein, wenn auf zwei benachbarten Stufen Dreiklänge verbunden werden, bei denen dann natürlich die gemeinsamen Töne fehlen müssen.

In Moll verleitet der übermäßige Sekundschritt von der 6. zur 7. Stufe (*f—gis*) oft zu einer Fortschreitung im übermäßigen Sekundenintervall in derselben Stimme, die wenigstens im schlichten vierstimmigen Satz gern vermieden wird, weil sie den glatten Fluß der Verbindung leicht stört:



Man läßt das *gis* lieber durch Abstieg von *a* her erreichen als durch Aufstieg von *f* aus.

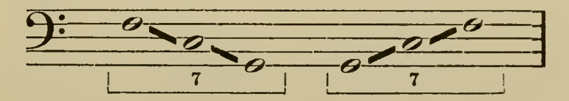
Diese Regel wird in der Praxis aus mannigfachen Gründen oft durchbrochen.

Nicht zu verwechseln mit Paralleloktaven (Quinten) sind die sogenannten verdeckten Oktaven (Quinten). Sie entstehen, wenn zwei oder mehrere Stimmen aus einem anderen Intervalle als die Oktave (Quinte) her in gleicher Richtung in die Oktave (Quinte) treten:

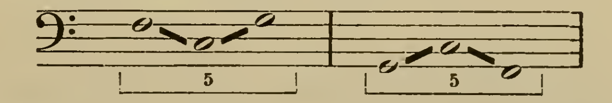


Die verdeckten Oktaven und Quinten sind in manchen Fällen von unbefriedigender Klangwirkung und daher auch nur in jenen Fällen zu vermeiden. Das Nähere über ihre Behandlung wird später zu erörtern sein.

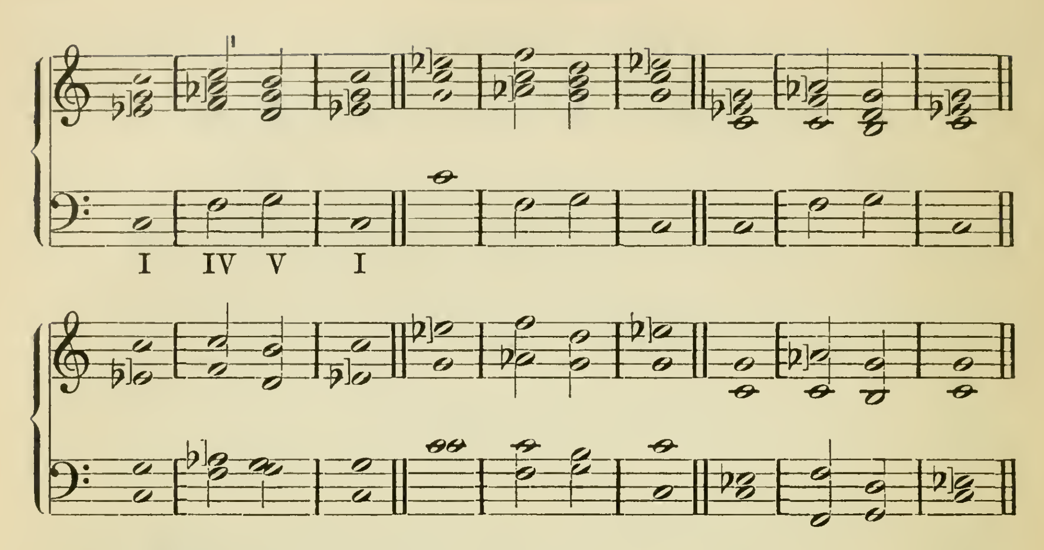
Nicht gut ist die Baßführung, wenn wie im folgenden Beispiel die Fortschreitungen zusammen das Intervall der Septime ergeben:



Besser ist die folgende Bewegung:



Durch die Verbindung der Hauptdreiklänge in der Reihenfolge I, IV, V, I erhalten wir die erste und einfachste Form der **Kadenz** d. h. also die Form, in welcher die die Tonart repräsentierenden Hauptharmonien oder deren Vertreter schlußbildend wirken. Da in ihr die Fundamente der Tonart enthalten sind, so wird sie uns, durch Nebenharmonien erweitert und ersetzt, durch die ganze Harmonielehre begleiten.



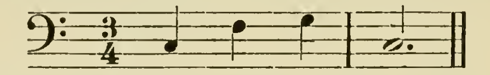
Aufgabe: Diese Kadenzen sind wie vorstehend in allen Tonarten zu spielen und zu schreiben. Zu beachten ist dabei, daß IV auf den guten Taktteil fällt (vgl. S. 8).

Man spiele die Kadenz in folgendem Rhythmus:



und überzeuge sich von der unbefriedigenden Schlußwirkung.

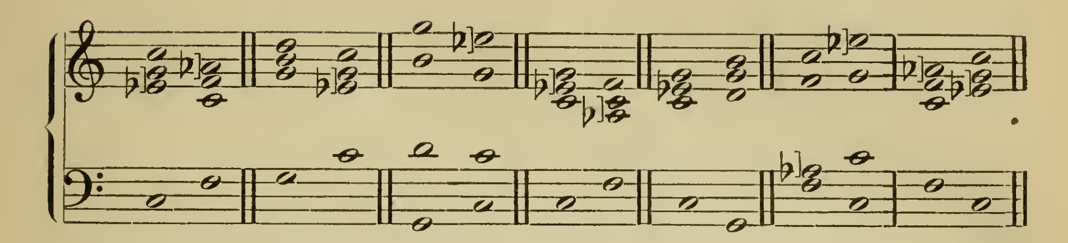
Als gute Zeit gilt im $\frac{3}{4}$ Takt auch die zwei:



im $\frac{6}{8}$ die fünf: (was zu Seite 8 nachzutragen ist)



In der musikalischen Praxis ergibt sich häufig ein Anlaß, von der strengen Regel der Akkordverbindung in diesem und jenem abzuweichen zugunsten einer besseren Melodiefortschreitung oder feinerer Stimmführung. So läßt man bisweilen den gemeinschaftlichen Ton zweier Akkorde, entgegen der Hauptregel nicht in derselben Stimme liegen. So ließen sich aus dem Zusammenhange die folgenden Verbindungen zum Beispiel oft rechtfertigen, obschon manche von ihnen isoliert, wie sie hier stehen, nicht gerade sehr glatt klingen:



Dabei ist zu beachten, daß nicht alle Stimmen in großen Sprüngen sich bewegen, wenigstens eine stufenweise fortschreitet.

Aufgaben: Nachstehende Melodien sind nach diesen Regeln zu bearbeiten.

Muster.

Eng.

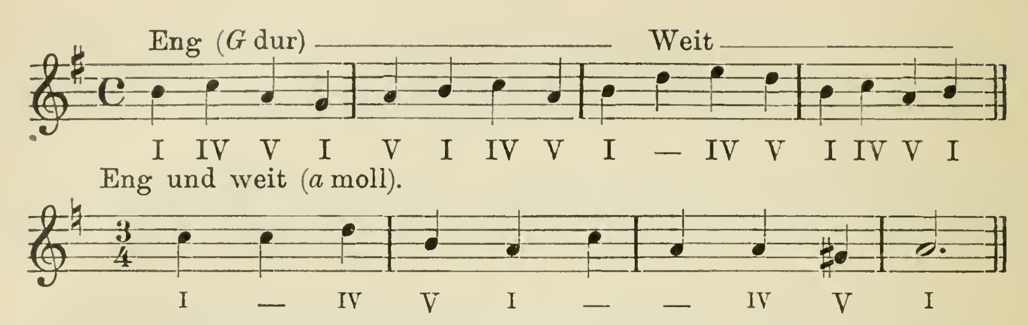
Weit.

Eng (*B* dur).

I I I IV V I V I IV V I IV V I

Eng (*g* moll).

I V I V I IV I — — V I IV V I IV V I



Die Nebendreiklänge. Den Hauptdreiklängen auf der I., IV., V. Stufe stehen die Nebendreiklänge gegenüber. Die Nebendreiklänge stehen auf II., III., VI. und VII. Stufe. Mit Ausnahme des Dreiklangs auf der VII. Stufe, der ein verminderter Dreiklang ist und in der Grundlage für gewöhnlich nicht angewendet wird, sind es Molldreiklänge:



Aufgabe: Die Nebendreiklänge in Dur sind wie die Hauptdreiklänge in allen Tonarten zu bilden und zu spielen.

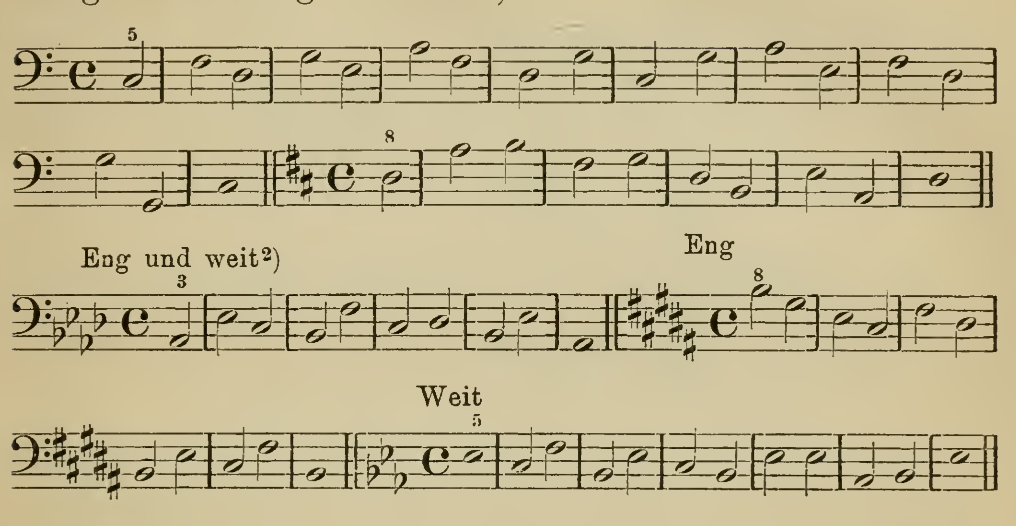
Diese Nebendreiklänge tragen ihren Namen mit Recht, insofern sie nicht so selbständige Bedeutung haben wie die Hauptdreiklänge, sondern zumeist nur Stellvertreter dieser Akkorde sind, Varianten. Weiter unten wird des näheren ausgeführt werden, wie II = IV anzusehen ist, III oft = V oder I, VI einer abgeschwächten Tonika oder Subdominante gleichkommt, VII eine Variante von V ist.[1]) Hier begnüge der Lernende sich zunächst einmal, die Verbindung und Verwendung dieser Nebendreiklänge sich klarzumachen.

Für die Verbindung gelten dieselben Regeln, wie bei der Verbindung der Hauptdreiklänge; sie ist insofern noch eine nähere und leichte, als dabei öfters zwei Töne liegen bleiben können:



[1]) Vgl. S. 48, 50 ff.

Aufgabe: Über diesen Bässen sind die zugehörigen Dreiklänge vierstimmig zu setzen[1]).



Anstatt des Grundtons kann bisweilen auch die Terz oder Quinte verdoppelt werden. Eine solche Terzverdopplung ergibt sich z. B. häufig, wenn bei der Verbindung nebeneinanderliegender Stufen, etwa der V. und VI. Stufe, die Melodie stufenweise aufwärts geht, um Parallelquinten und -oktaven zu vermeiden.



Jeder Hauptdreiklang bildet mit den ihm zugehörigen Nebendreiklängen eine Gruppe.

[1]) Die Ziffer zu Anfang jeder Aufgabe bezieht sich auf die Lage des Akkords. 5 z. B. bedeutet, daß der Sopran mit der Quinte des Akkords beginnen soll. Ist keine Ziffer zu Anfang angegeben, so ist Oktavlage gewünscht.

[2]) Die weite Lage in den Übungsbeispielen muß nicht notwendig die ganze Aufgabe hindurch beibehalten werden, sondern kann nach Bedarf mit der engen Lage wechseln.

Zur Tonikagruppe gehören die Nebendreiklänge der VI. und III. Stufe:

Zur Unterdominantgruppe die Nebendreiklänge der II. und VI. Stufe:

Zur Oberdominantgruppe die Nebendreiklänge der III. und VII Stufe:

Der Nebendreiklang der VII. Stufe wird aber, wie schon gesagt, in der Grundlage für gewöhnlich nicht angewendet.

Jeder Nebendreiklang ist durch zwei Töne in dem betreffenden Hauptdreiklang vertreten.

Die Nebendreiklänge stellen entweder eine nähere Verbindung zwischen den Hauptdreiklängen her oder ersetzen dieselben im geeigneten Fall direkt:



Hier ist der Tonikadreiklang durch die VI., der Unterdominantdreiklang durch die II. Stufe vertreten. In folgendem Beispiel vertritt die III. Stufe den Oberdominantdreiklang:



Den Melodieschritt von der VI. zur VII. Stufe der Tonleiter konnten wir bei den mit Hauptdreiklängen zu begleitenden Melodien bisher nicht anwenden, da die IV. und V. Stufe sich nur in der Gegenbewegung verbinden lassen:



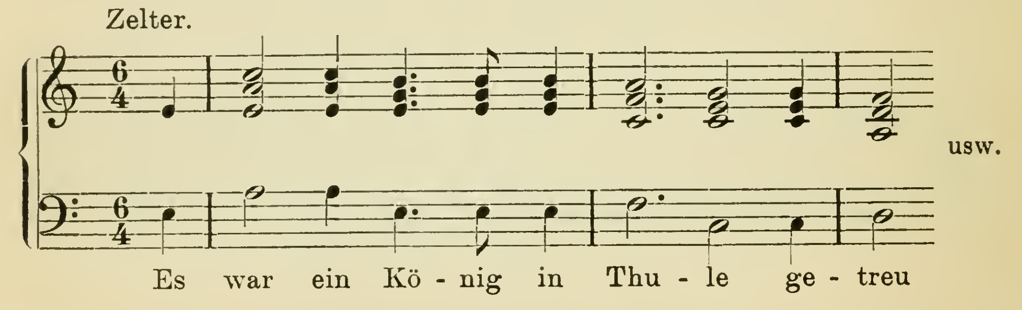
Dadurch, daß wir an die Stelle der IV. Stufe die II. oder VI. Stufe setzen, vermeiden wir die falschen Fortschreitungen (Quinte und Oktaven):



Will man auch in Moll auf jeder Stufe der Tonleiter Dreiklänge errichten, so erhielte man als Nebendreiklänge in *a* moll z. B.:

einen Durdreiklang VI: *f, a, c.*
zwei verminderte Dreiklänge, II u. VII: *h, d, f* und *gis, h, d.*
einen übermäßigen Dreiklang III: *c, e, gis.*

Der übermäßige Dreiklang ist eigentlich nur künstlich hineingebracht dadurch, daß man den erhöhten Leitton (*gis*) anwendet, um kadenzierende Wirkung zu machen. Wo aber das *gis* nicht als Bestandteil der Dominantharmonie zur Tonika weitergeht, kann in Moll ebensogut auch *g* stehen. Die reine dritte Stufe lautet also ***c, e, g.*** Das sogenannte reine Moll kennt den erhöhten Leitton nur in der Kadenz. Solch reines Moll liegt z. B. in Zelters bekanntem Liede vor:



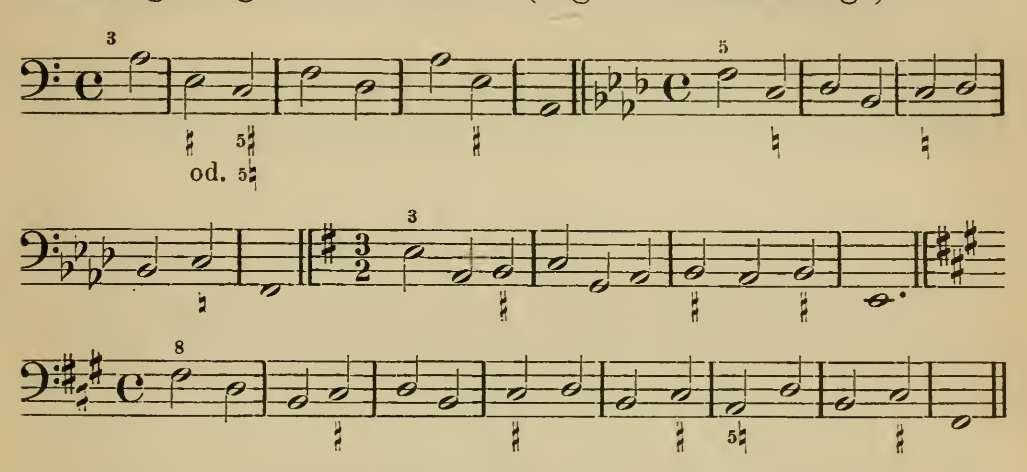
Die verminderten Dreiklänge II und VII in Moll sind wegen ihres unbefriedigenden Klanges in der Grundlage kaum verwendbar. Am brauchbarsten und häufigsten ist der Nebendreiklang VI.

Die Verbindung der V. und VI. Stufe zieht des verbotenen übermäßigen Sekundenschrittes wegen die Verdopplung der Terz nach sich.

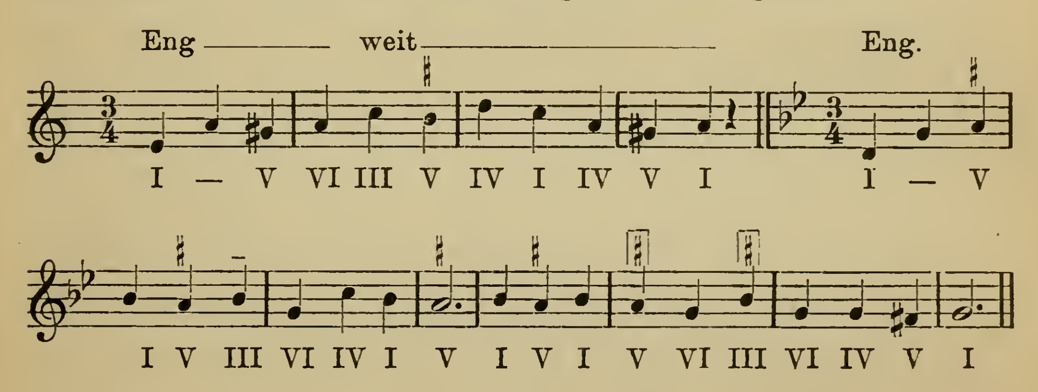
Der übermäßige Sekundschritt wird im strengen Satz als eine unsangliche, gezwungene Fortschreitung in den meisten Fällen vermieden, ganz besonders in der Oberstimme:



Aufgaben: Bei nachstehenden Bässen sollen die Nebendreiklänge angewendet werden (enge und weite Lage).



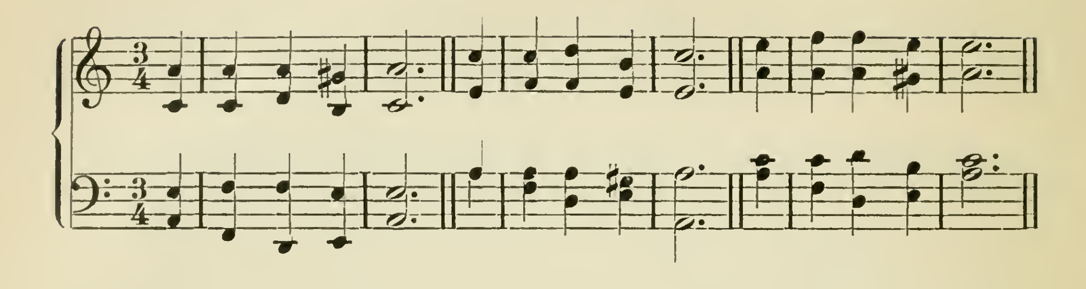
Die ♯ und ♮ beziehen sich allemal auf die in Moll nötige chromatische Änderung des Intervalls; wenn keine Ziffer dabei steht, ist immer die Erhöhung der Terz gemeint.



Ist das Vorzeichen eingeklammert, so kann der betreffende Akkord nach Belieben auch ohne Erhöhung angewendet werden.

Aufgabe: Die durch den Nebendreiklang der VI. Stufe erweiterte Kadenz ist in allen Tonarten zu spielen.



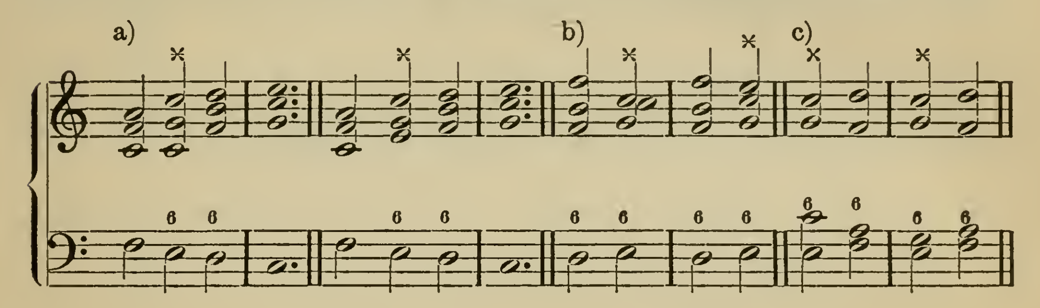


Behandlung der Sext- und Quartsextakkorde.

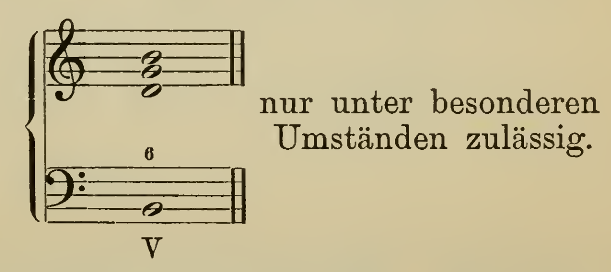
Über die beste Verdopplung im Sextakkord läßt sich in kurzen Worten etwas Allgemeingültiges nicht sagen. So viele Regeln man auch aufstellen könnte, ebenso viele Ausnahmen ließen sich aufweisen. Am häufigsten wird im Sextakkord der Grundton verdoppelt, in vielen Fällen jedoch ist die Terzverdopplung oder die Quintverdopplung geboten. In manchen Fällen hat man die Wahl zwischen mehreren gleich guten Verdopplungen. Der Zusammenhang der Akkordreihe, der gute Klang entscheidet für die eine oder andere Verdopplung. Der richtige Gebrauch der Sextakkorde ist nur aus der Praxis zu erlernen. Ihre Verwendung ist nötig, um den Satz von der Schwerfälligkeit zu befreien, die ein fortgesetzter Gebrauch der Grundakkorde mit sich bringt. Man vermischt Grundakkorde gern mit Sextakkorden hier und da. Gelegentlich findet sich eine Häufung von Sextakkorden hintereinander; gerade in solchen Fällen wird man neben dem Grundton auch Terz und Quint verdoppeln müssen, um Paralloktaven zu vermeiden. An Stelle vieler Regeln seien einige Beispiele mit Anmerkungen gegeben. Die Bezifferung 6 über dem Baß bedeutet Sextakkord, $\frac{6}{4}$ bedeutet Quartsextakkord.



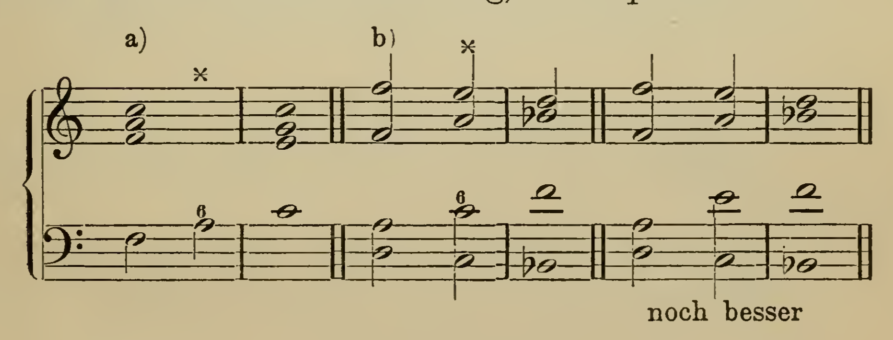
Die Terz- oder Quintverdopplung ist auch gestattet, wenn durch die Verdopplung eine bessere Stimmführung erzielt wird:



Die Terz bei dem Sextakkord der V. Stufe darf als Leitton für gewöhnlich nicht verdoppelt werden:



Die Verdopplung der Terz, wenn die Quinte im Sopran liegt, ist nur in wenigen Fällen, innerhalb derselben Harmonie oder bei besonderer Stimmführung, zu empfehlen:



Bei dem Umsetzen aus der engen in die weite Lage entstehen bei der Anwendung von Sextakkorden leicht falsche Quintenfortschreitungen.

Wo angängig, vermeidet man dieselben durch eine andere Verdopplung im folgenden Akkord a); anderenfalls muß man auf die Anwendung des einen oder anderen Sextakkordes verzichten b):

a) b)

6 6 6 6 6 5/3

VII I schlecht richtig IV V schlecht richtig

b)

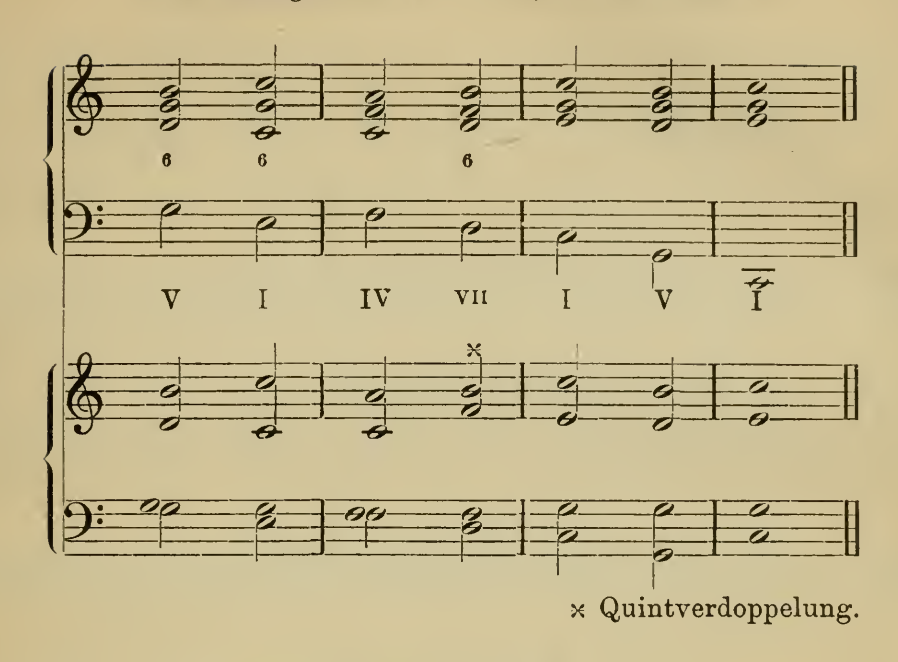
6 6 6 6 6 5/3

I II nur selten zu empfehlen richtig.

Es folgen Beispiele mit Sextakkordverbindungen, bei denen das bisher Gesagte Anwendung findet.

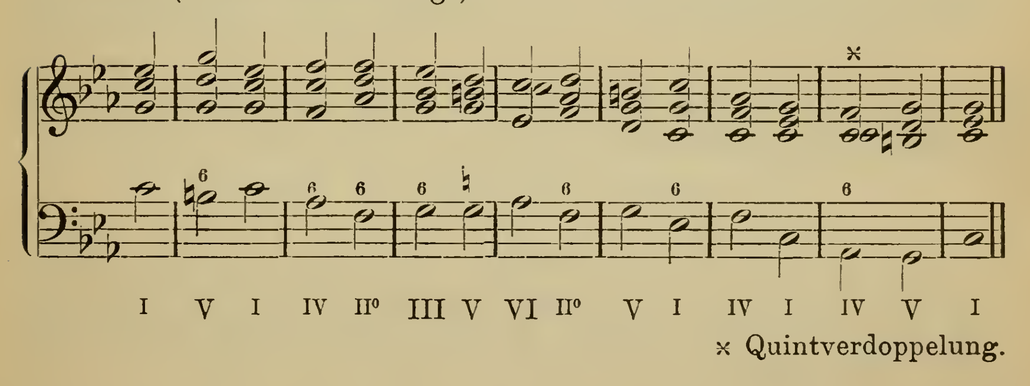
Grundtonsverdopplung bei der I., IV., V., III., VI. Stufe, (Terzverdopplung bei der II., VII. Stufe häufiger.)





× Quintverdoppelung.

Moll: (auch in weiter Lage).



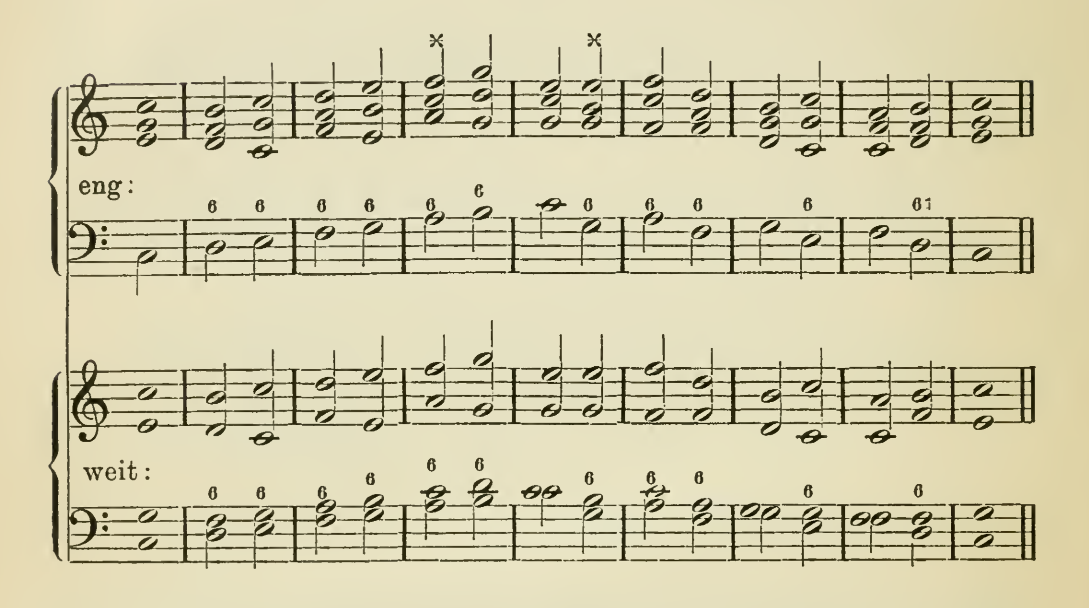
× Quintverdoppelung.

Quintverdopplung (Quinte im Sopran).

a)



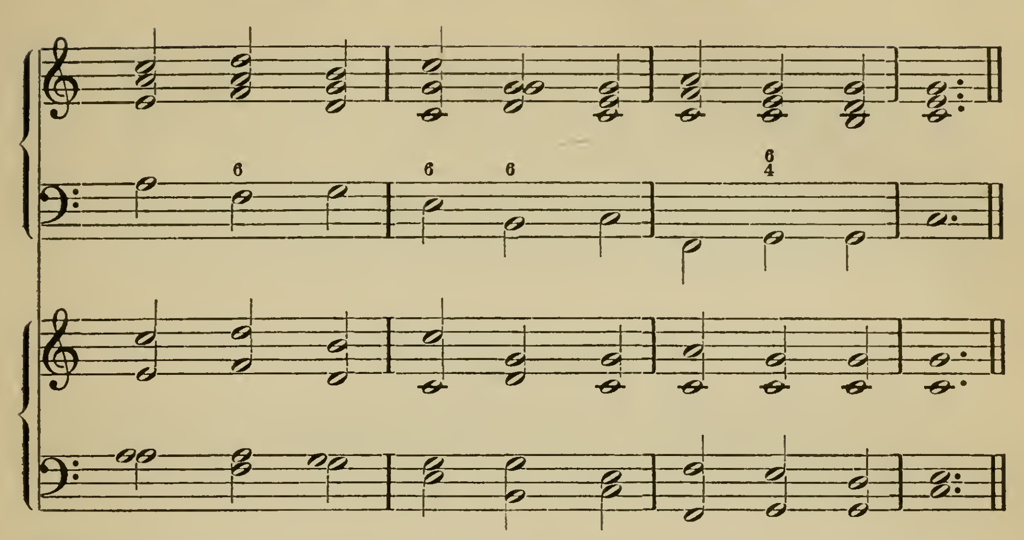
Terzverdopplung bei der III. und IV. Stufe,
(zur Vermeidung von falschen Fortschreitungen):



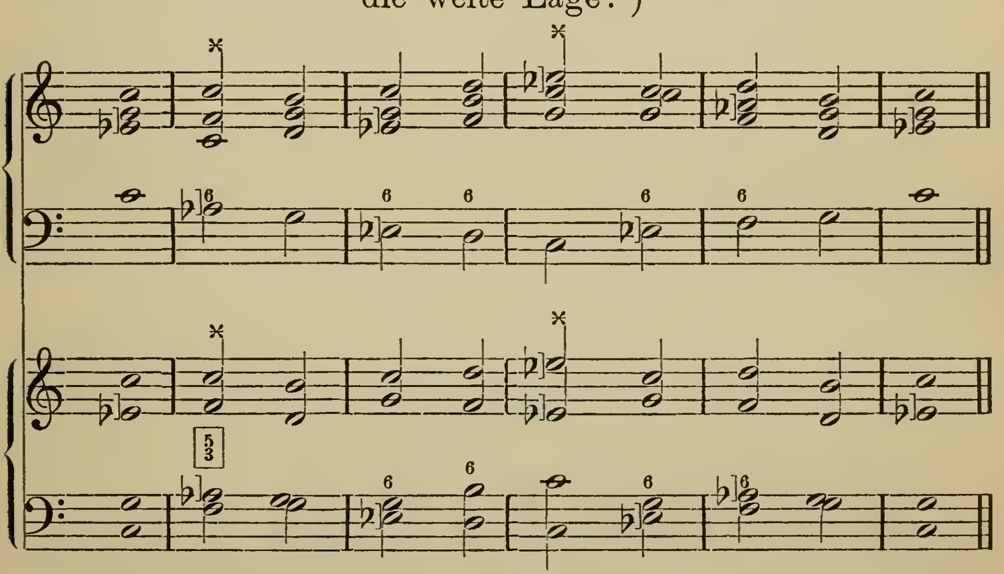
Terz- oder Quintverdopplung bei der I., III., VI. Stufe,
(der besseren Stimmführung wegen):



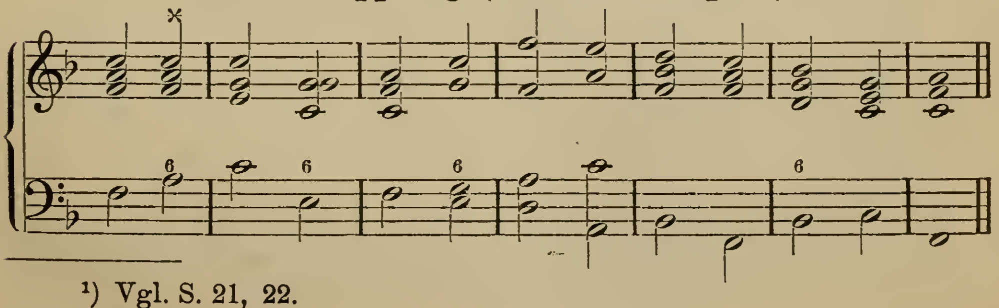
* Weite Lage, Quintverdoppelung.



Vermeidung von Quintenfortschreitungen beim Umsetzen in die weite Lage:[1])



Terzverdopplung (Quinte im Sopran).



[1]) Vgl. S. 21, 22.

Aufgabe: Diese Beispiele sind mit besonderer Beachtung der teilweise veränderten Behandlung der Sextakkorde in Dur und Moll und in enger und weiter Lage genau zu studieren und in verschiedenen Tonarten zu spielen. So verwickelt die verschiedenartige Behandlung der Sextakkorde dem Anfänger auch erscheinen mag — die praktische Erfahrung wird ihn bald lehren, bei den Verdopplungen das Richtige zu treffen.

Quartsextakkord.

Bei der Anwendung des Quartsextakkordes bleiben die Oberstimmen meistens dieselben, wie beim Dreiklang in der Grundlage:



Der Dreiklang verdoppelt seinen Baßton — den Grundton; der Quartsextakkord seinen Baßton — die Quinte.

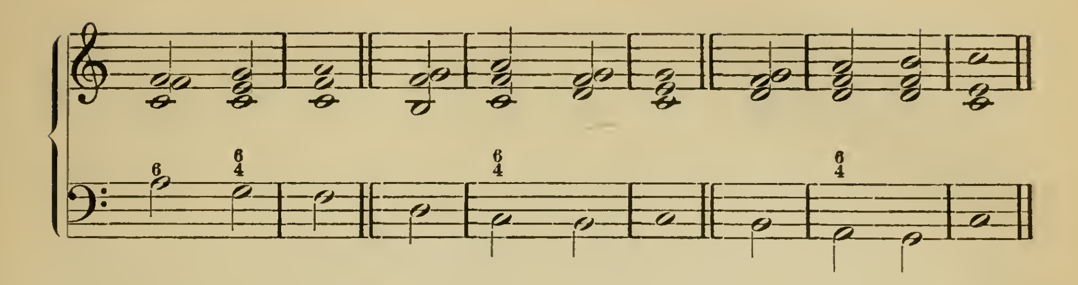
Von den Quartsextakkorden wird fast nur der Quartsextakkord der I. Stufe angewendet, und zwar auf gutem Taktteil mit folgendem Dominantdreiklang:



Bei andern Stufen und auf schlechter Zeit tritt der Quartsextakkord nur im Durchgang[1]) auf:

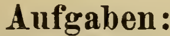
---

[1]) Über Durchgang vgl. S. 82 f. Dieses Beispiel wird dem Schüler auch wegen der eingeführten Septakkorde jetzt noch nicht ganz verständlich sein. Er möge später darauf zurückkommen.



Im allgemeinen sei empfohlen, die Quartsextakkorde überhaupt sehr sparsam zu verwenden, am besten in der Kadenz.

Bei der Bearbeitung der folgenden bezifferten Bässe gehe man von den Grundregeln (Grundtonverdopplung bei der I., IV., V., III., VI. Stufe, Terzverdopplung bei der II., VII. Stufe, Quintverdopplung, wenn die Quinte im Sopran liegt) aus und wende die Ausnahmen erst dann an, wenn entweder sonst falsche Stimmführung entsteht, die man durch eine andere Verdopplung korrigiert oder wenn durch eine andre Verdopplung bessere Stimmführung erzielt wird.



Aufgaben:

1) Eng und weit.

2) Eng und weit.

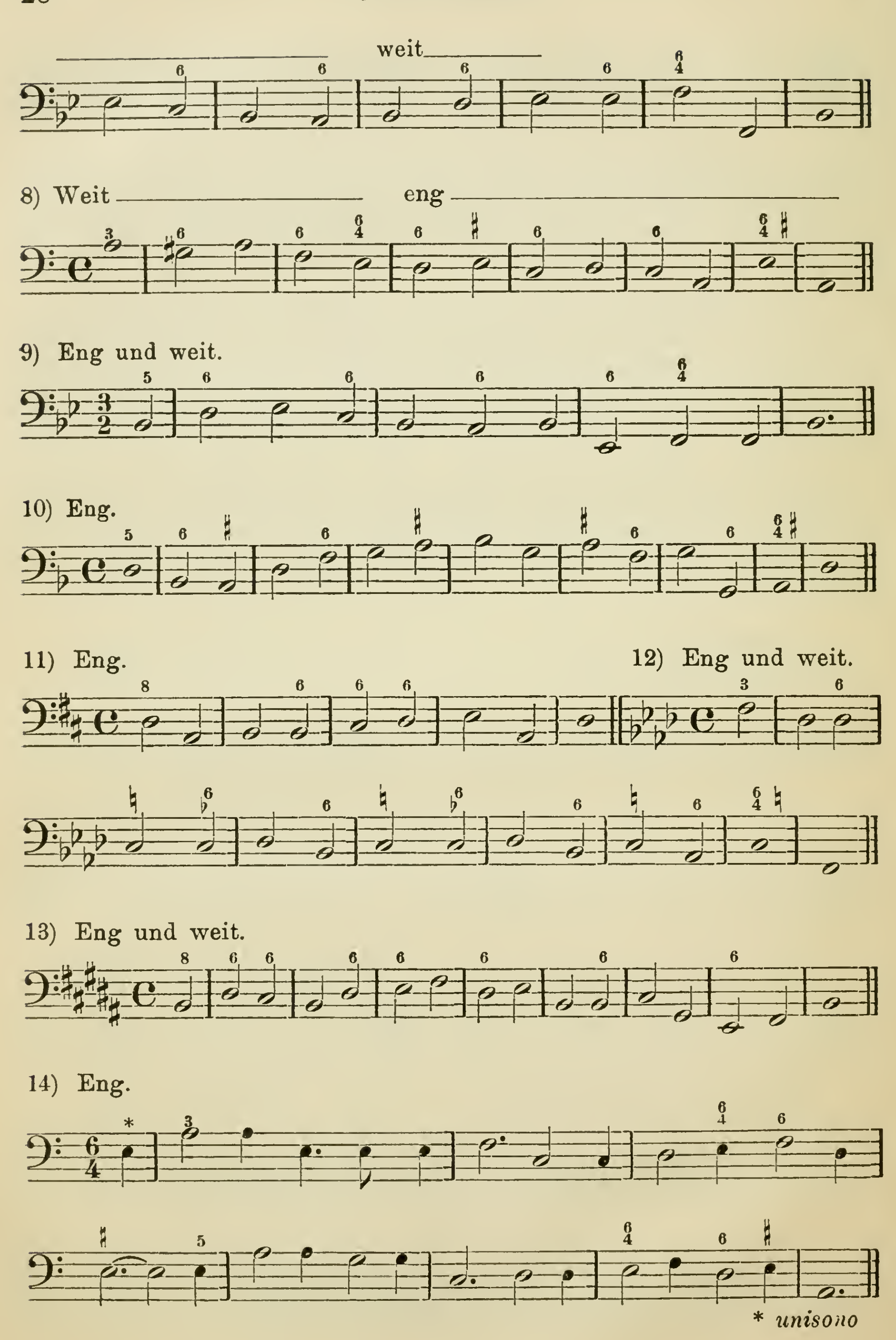
3) Eng.

4) Eng.

5) Eng und weit.

6) Eng und weit.

7) Eng.


weit
8) Weit
eng
9) Eng und weit.
10) Eng.
11) Eng.
12) Eng und weit.
13) Eng und weit.
14) Eng.
* unisono

Anwendung der Sextakkorde und Quartsextakkorde bei der Begleitung von Melodien.

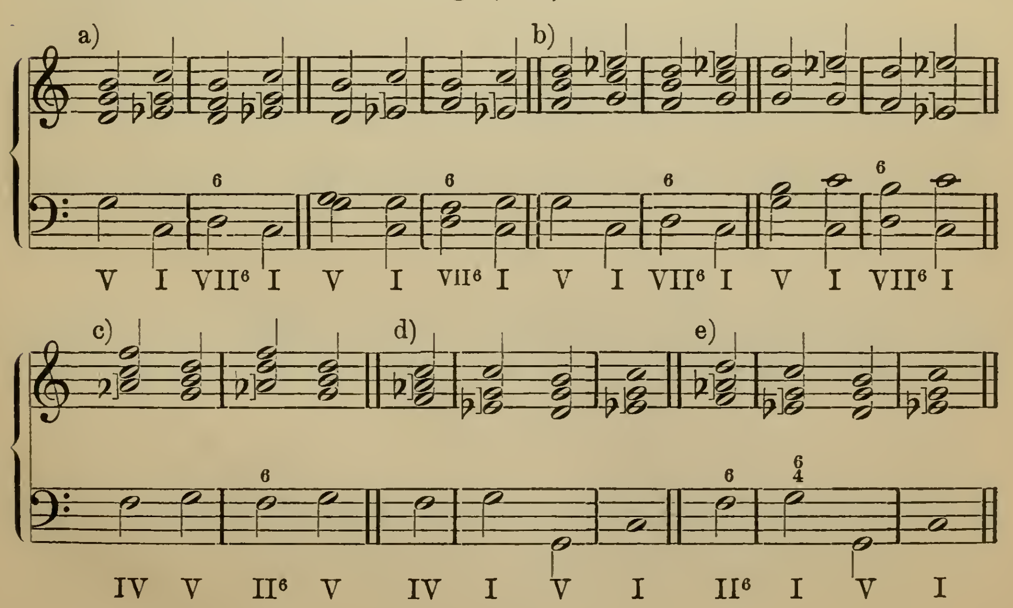
Der Gebrauch der Umkehrungen an Stelle der betreffenden Dreiklänge in der Grundlage gestattet selbst bei größeren Melodiefortschreitungen eine Verbindung ohne gleichzeitige Fortbewegung der übrigen Stimmen.

Bei richtigem Übergehen aus der engen in die weite Lage wird man den oder die gemeinschaftlichen Töne wie bei der strengen Verbindung meist in derselben Stimme liegen lassen können:



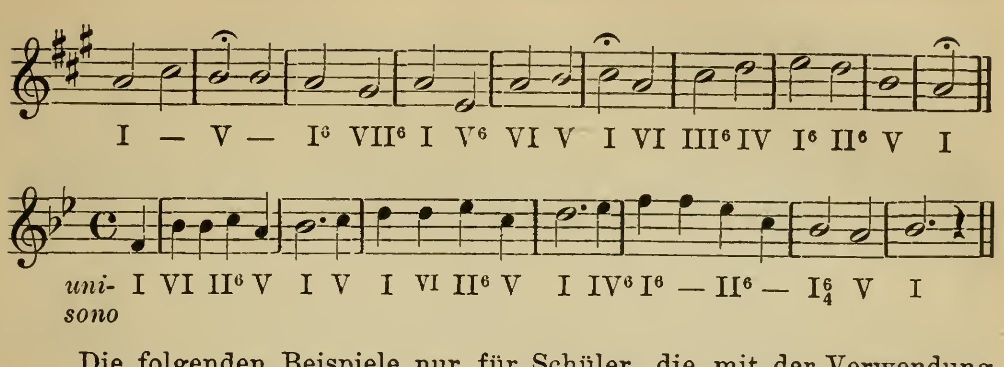
Als Sextakkorde können wir nun auch die verminderten Dreiklänge der VII. Stufe in Dur und Moll und der II. Stufe in Moll als Vertretung für die Hauptdreiklänge einführen.

Der Sextakkord der VII. Stufe vertritt den Dominantdreiklang (a, b, c), der Sextakkord der II. Stufe den Unterdominantdreiklang (d, e):

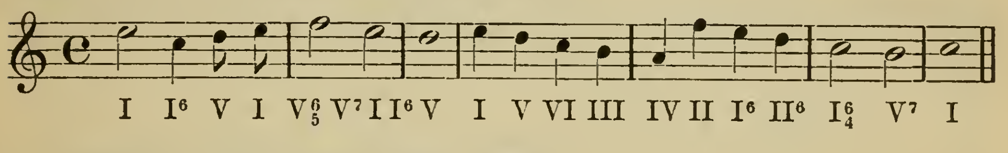


Aufgaben: Folgende Melodien sind zu bearbeiten; die früheren Bearbeitungen derselben sind zu vergleichen:





Die folgenden Beispiele nur für Schüler, die mit der Verwendung des Dominantseptakkordes schon vertraut sind. Die anderen mögen später auf diese Melodien zurückkommen.



Stimmt an mit hellem hohen Klang.

* I ——— V I V^7 I V I V I V^4_3 I^6 I *

IV ——— I ——— IV V^4_3 I^6 IV^6 I^6_4 V^7 I

* I — V I — V^4_3 I^6 IV I^6 V^4_3 I V I^6 IV IV^6 IV

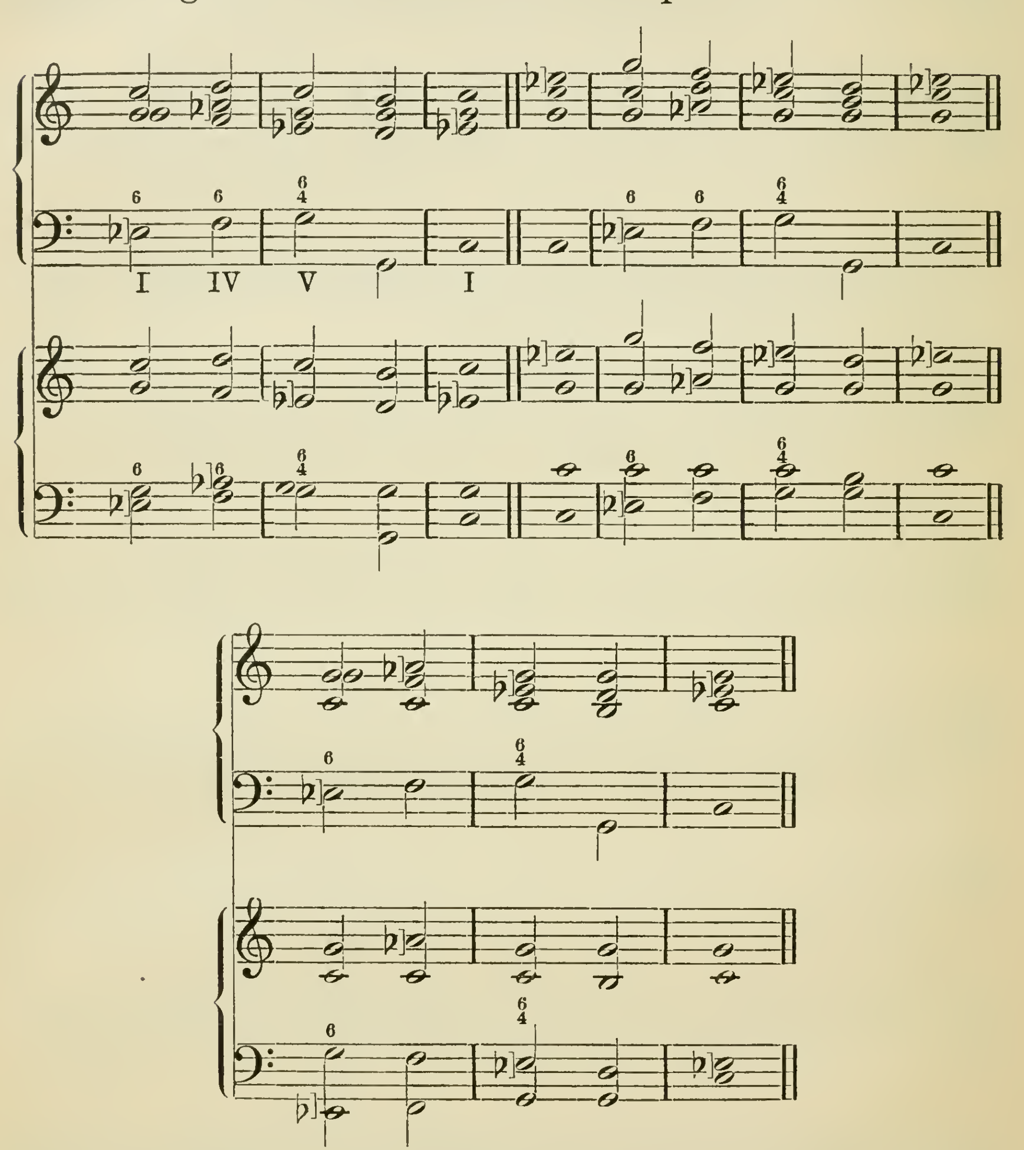
I^6 — I I^6 II^6 I^6_4 V^7 I I ——— V^7 I

I ——— I^6 V^4_3 I I^6 V^6_5 I V V^2 I^6 V^4_3

I V I V^6_5 I V^2 I^6 V^4_3 I^6 II^6 I^6_4 V^7 I

* *unisono*

Aufgabe: Nachfolgende Kadenzen mit Dreiklängen in der Umkehrung sind in allen Tonarten zu spielen:



Generalbaßbezifferung.

Alle irgendwie möglichen Zusammenklänge, soweit sie überhaupt unter den Begriff Akkord fallen, können auf verschiedene Arten theoretisch erklärt werden. Besonders zwei Methoden sind von Wichtigkeit geworden. Die ältere, sogenannte Generalbaßmethode nimmt selbständige Dreiklänge und Septimenakkorde auf jeder einzigen Stufe der Tonleiter an; die neuere Methode, auf der das vorliegende Buch basiert, kennt nur drei Hauptakkorde, die Funktionsträger, I, IV, V und führt alle anderen Akkorde, denen sie eine selbständige Bedeutung nicht zuerkennt, auf die genannten Hauptakkorde zurück. Obschon die Generalbaßlehre bei der Erklärung der verwickelten modernen Harmonik durchaus versagt, ist die Bekanntschaft mit ihr dem Musiker dennoch unerläßlich, einmal wegen ihrer historischen Wichtigkeit und dann wegen der ausgezeichneten Schulung in Stimmenführung und Akkordverbindung, die dieses System, soweit es überhaupt noch brauchbar ist, darbietet. Zudem bieten die Generalbaßbezeichnungen wegen ihrer Kürze mannigfaltige praktische Vorteile. Die Bezeichnungen der Nebendreiklänge II, III, VI, VII z. B. sind hier der Kürze und Übersichtlichkeit halber beibehalten, immer aber in der Voraussetzung, daß der Lernende diese Akkorde als weniger selbständige, sekundäre, als Stellvertreter, Varianten der Hauptakkorde betrachte.

Das bisher übliche System der Akkordbildung und Akkordbezeichnung stammt aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Gegen 1600 erfand man in Italien ein System der Akkordabkürzung, das für die Praxis große Vorteile bot, den sogenannten *basso continuo* oder Generalbaß. Anstatt nämlich, wie wir es tun, jede einzelne Note einer Instrumentalbegleitung aufzuzeichnen, notierten die Komponisten häufig nur den Baß, und diese mit Ziffern und Zeichen versehene Baßstimme genügte dem ausführenden Spieler, um eine mehrstimmige Begleitung darauf zu gründen, die harmonisch ganz genau den Absichten des Komponisten entsprach. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts kam die Generalbaßpraxis allmählich außer Gebrauch, ihr Notierungssystem jedoch wurde in allen theoretischen Lehrbüchern beibehalten, und die Generalbaßterminologie hat sich so bis zur Gegenwart erhalten. Aus diesem Grunde, und auch um für ältere Werke Verständnis zu erwerben, muß der Schüler sich mit den Grundzügen der Generalbaßnotierung

vertraut machen. Der französische Komponist und Theoretiker Jean Philippe Rameau hat das Verdienst einer Akkordbildungslehre, die gleichfalls bis spät ins 19. Jahrhundert hinein anerkannt wurde. Auch mit der Bezeichnungsweise dieses Systems muß der Schüler vertraut sein, obschon es gegenwärtig als überholt gelten kann. Die Grundzüge der Generalbaßbezeichnung nnd des Rameauschen Systems, soweit sie für den Schüler unentbehrlich sind, seien im folgenden noch einmal zusammenfassend angegeben:

Man errichtet Dreiklänge und Septakkorde auf jeder Stufe der Tonleiter. Die Stufen werden durch römische Ziffern abgekürzt, und zwar schreibt man große Ziffern für Durakkorde, kleine für Mollakkorde; die verminderten Akkorde werden durch eine hinzugefügte ^{0} bezeichnet, die übermäßigen durch beigefügtes ^{1}, die Erhöhung oder Vertiefung eines Intervalles durch hinzugefügte ♯, 𝄪, ×, ♭, 𝄫, ♮; ein chromatisches Zeichen ohne hinzugefügte Ziffer bezieht sich immer auf die Terz. Die Umkehrungen des Dreiklangs werden beziffert mit 6 (Sextakkord), $^6_4$ (Quartsextakkord), die Umkehrungen des Septakkordes mit $^6_5$ (Quintsextakkord), $^3_4$ (Terzquartakkord), 2 (Sekundakkord).

Also bedeuten in C-dur:

$$\mathrm{I} = c, e, g;\ \mathrm{II} = d, f, a;\ \mathrm{III} = e, g, h;\ \mathrm{IV} = f, a, c;$$
$$\mathrm{V} = g, h, d;\ \mathrm{VI} = a, c, e;\ \mathrm{VII}^0 = h, d, f.$$
$$\mathrm{I}_7 = c, e, g, h;\ \mathrm{II}_7 = d, f, a, c;\ \mathrm{III}_7 = e, g, h, d;\ \mathrm{IV}_7 = f, a, c, e;$$
$$\mathrm{V}_7 = g, h, d, f;\ \mathrm{VI}_7 = a, c, e, g;\ \mathrm{VII}^0_7 = h, d, f, a.$$
$$\mathrm{I}^6 = e, g, c;\ \mathrm{II}^6 = f, a, d;\ \mathrm{III}^6 = g, h, e \text{ usw.}$$
$$\mathrm{V}^6_5 = h, d, f, g;\ \mathrm{V}^3_4 = d, f, g, h;\ \mathrm{V}^2 = f, g, h, d \text{ usw.}$$
$$\mathrm{I}^6_4 = g, c, e;\ \mathrm{II}^6_4 = d, f, a \text{ usw.}$$

Baßnoten ohne Ziffer gelten als Abkürzung von Dreiklängen über den betreffenden Noten. Die Einführung von leiterfremden, chromatischen Noten in einem Akkord wurde meistens (mit Ausnahme einiger sogenannter alterierter Akkorde) als Übergang in eine neue Tonart interpretiert.

Zur Orientierung in aller Kürze diene das folgende Beispiel. Den in der obersten Zeile notierten Generalbaß könnte man nach den Regeln der Generalbaßlehre und des Rameauschen Systems etwa folgendermaßen vierstimmig ausführen und bezeichnen:



Die neuere Lehre erklärt viele der hier vorkommenden Akkordverbindungen ganz anders. Nichtsdestoweniger behält sie, der Kürze und Anschaulichkeit halber, oft noch die älteren Akkordbezeichnungen bei, und darum muß der Schüler sie kennen. Er kann sich die knappe, abkürzende Bezeichnungsweise des Generalbasses wohl zunutze machen, darf aber unbeschadet dessen die Erklärung der Akkordzusammenhänge durch die Generalbaßlehre als veraltet ablehnen.

Das bisher aufgestellte Material hat der Schüler zunächst gründlich im einzelnen durchzuarbeiten. An den auszuarbeitenden Aufgaben erwerbe der Schüler sich Gewandtheit im Verbinden der Akkorde. Während der Zeit, die er auf Durcharbeitung dieses Abschnitts verwendet, kann er immerhin sich schon mit den folgenden Kapiteln über die verzierte Kadenz und alterierte Dreiklänge befassen, die erweiterte Kenntnisse über den erreichten Standpunkt hinaus nicht voraussetzen.

Die ausgezierte Kadenz.

Die einfache Kadenz IV, V, I kann in mannigfacher Weise erweitert, verziert werden durch neu hinzutretende, eingeschobene Akkorde. Diese Auszierung der Kadenz ist in der

Harmonik von der größten Wichtigkeit, weil erst durch sie das rohe Material zur Kunst umgewandelt wird. Im Verlaufe seiner Studien wird der Schüler mehr und mehr erkennen, daß jedes noch so verwickelte Musikstück, vom Standpunkt der Harmonie aus gesehen, eigentlich weiter nichts ist als eine Reihe von einfachen oder ausgezierten Kadenzen. Vom Einfacheren ausgehend, wird die Lehre nunmehr aufzuweisen haben, wie verzierte, erweiterte Kadenzen zustande kommen, und welche Rolle sie im Aufbau eines Musikstückes spielen.

Die häufigste Erweiterung der einfachen Kadenz kommt zustande durch Einschieben des Quartsextakkordes der Tonika zwischen IV und V. Also:



Um ein vollkommenes Schlußgefühl zu erzeugen, muß der Quartsextakkord auf dem guten oder relativ guten Taktteil stehen; oder vielmehr es muß Sorge dafür getragen werden, daß der abschließende tonische Dreiklang die volle Betonung hat.

Man gewöhne sich daran, diesen Quartsextakkord als das zu hören, was er ist, als einen eingeschobenen Akkord, dessen Aufgabe es ist, den Übergang von IV zu V glatter zu machen. Also höre man nicht jeden Akkord einzeln für sich: IV, I^6_4, V, sondern:

$$IV, \underbrace{I^6_4 \; V,}$$

den Quartsextakkord gleichsam als Einleitung zu V, Bestandteil von V.

Der Quartsextakkord ist niemals von wesentlicher, selbständiger Bedeutung wie die drei Hauptakkorde IV, V, I, sondern er ist immer eine sogenannte Zufallsharmonie, ein verbindendes Glied zwischen zwei Funktionsträgern, eine Vermittlung, die Licht einfallen läßt von dem Akkord her, dessen

zweite Umkehrung sie ist. — Im oben angeführten Beispiel läßt I^6_4 auf die Stufe V Licht von der Tonika her einfallen und verstärkt so den Zug der Dominante zur Tonika, gibt also dem Schluß noch mehr Gewicht, größere Breite.

Aufgabe: Kadenzen in allen Tonarten und Lagen zu bilden mit Benutzung des Quartsextakkordes der ersten Stufe.

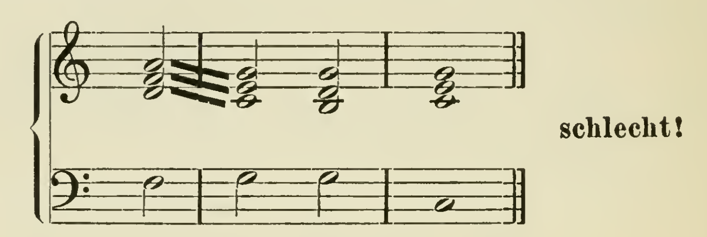
Die zweite Veränderung der einfachen Kadenz wird gebildet durch den sogenannten Sextakkord der zweiten Stufe an Stelle der Unterdominante:



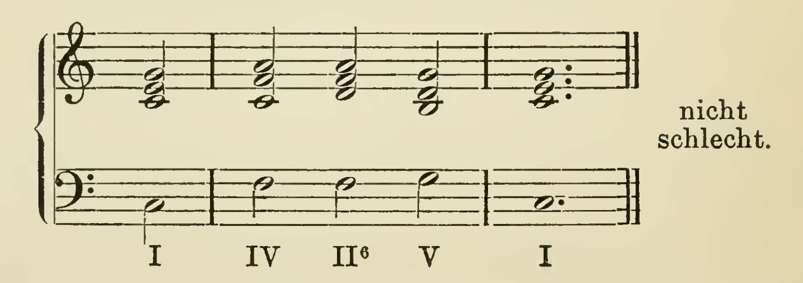
Betrachtet man den Akkord *d, f, a* als selbständigen Dreiklang der zweiten Stufe, so ist er ein Molldreiklang. In der vorliegenden Verbindung, in der Kadenz jedoch ist er kein selbständiger Akkord. Das Ohr gesteht ihm hier keine Mollwirkung zu, vielmehr durchaus Durklang; man hört hier nur einen in der Quinte veränderten Dur-Dreiklang der IV. Stufe. An Stelle der Quinte in *f, a, c* ist die Sexte getreten: *f, a, d.* Die Sexte ist nur scheinkonsonant. Der Eintritt der Sexte nimmt der IV von ihrem Schwergewicht und verstärkt den Zug der IV zu V, ebenso wie I^6_4 den Zug der V zu I verstärkt hatte.

Schon jetzt beginne der Schüler für alle neuauftretenden Formen der Kadenz in den Werken der Meister sich Belege zu suchen, die Wirkungen im Zusammenhange, nicht nur für sich losgelöst, zu studieren. Für den Akkord II^6 bietet Mozart eines der schönsten Beispiele in der Gartenarie der Susanna in „Figaros Hochzeit". („Deh vieni non tardar", „O säume länger nicht, geliebte Seele", Akt II, No. 28). Fast immer, wo auch IV hier auftritt, ist die Quinte durch die Sexte ersetzt. Die anmutige, leichte Bewegung des Stückes hätte mit dem schwerfälligeren Unterdominantdreiklang nicht so erreicht werden können.

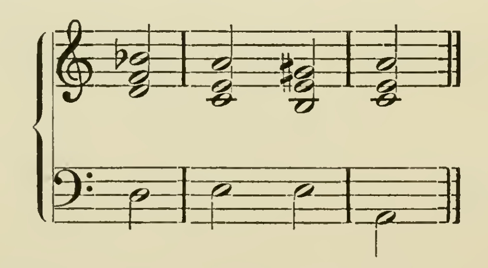
Zu beachten ist, daß nicht alle Lagen des Sextakkordes für die Kadenz gleich brauchbar sind. So ist z. B. hier die Wirkung mit *d* im Tenor klanglich schlecht, auch kommen die sogenannten Parallelquinten zwischen II^6 und I^6_4 hier zum Vorschein, die im reinen Satz als fehlerhaft gelten:



Dagegen wäre die folgende Vereinigung von IV und II^6 auch in der letzterwähnten Lage wohl brauchbar, sobald der Quartsextakkord fehlt. Also:



In Moll kann man eine Erweiterung der IV auch bloß um einen halben Ton vornehmen:



also *d, f, b* anstatt *d, f, h.*

Dieser sogenannte neapolitanische Sextakkord[1]) ist eine sehr beliebte Subdominantfärbung.

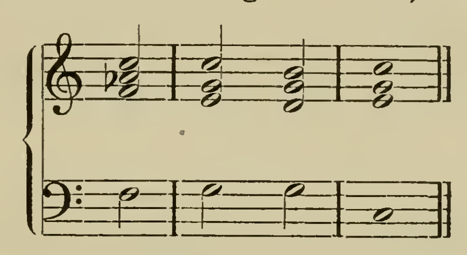
---

[1]) „Neapolitanisch" heißt dieser Akkord, weil man früher vermeinte, er sei ein charakteristischer Effekt der neapolitanischen Schule des 18. Jahrhunderts gewesen.

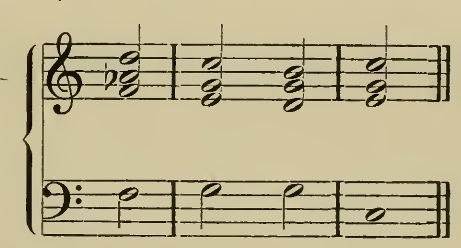
Für sich allein betrachtet, ist er ein Durakkord. Im Zusammenhang mit den anderen Kadenzakkorden jedoch hat er dunkle, sogar tiefdunkle Färbung.

„Noch mehr wie Moll“, sagt der Novize. Ja dieser scheinbar konsonierende Durakkord hat im Zusammenhang sogar stark dissonierende Wirkung. Das *b* trägt etwas auffallend Fremdes in die *a* moll Kadenz, daher eben die starke Wirkung.

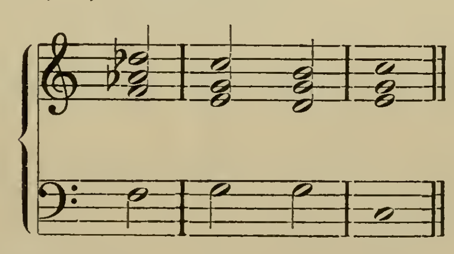
Man kann auch in Dur den Unterdominantklang ähnlich dunkel färben durch Vertiefung der Terz, also in *C* dur z. B.:



f, as, c anstatt *f, a, c,* oder:



f, as, d anstatt *f, a, d,* schließlich:



f, as, des anstatt *f, a, d.*

In dem letzten Beispiel ist der neapolitanische Sextakkord auch in Dur eingeführt. In allen diesen Fällen handelt es sich um Zufallsharmonien, — das *d* z. B. in *f, a, d* oder *f,as,d* ist weiter nichts als eine melodische Ausweitung, eine Wechselnote, von *c* hinaufgebogen und wieder zurückkehrend.

Aufgabe: Kadenzen in allen Tonarten und Lagen zu bilden mit Verwendung des Sextakkordes der zweiten Stufe und des neapolitanischen Sextakkordes.

Septimenakkorde in der Kadenz.

Bisher war ein Dreiklang nur aus dem Zusammenhang, aus seiner Umgebung als Dominantakkord zu erkennen. Es mußte die Vereinigung mit dem Durdreiklang, der eine Stufe tiefer stand, vorhergegangen sein (also IV—V). Es ist aber möglich, eine Harmonie sofort als Dominantharmonie für sich allein kenntlich zu machen, dadurch, daß einem Durdreiklang die kleine Septime beigefügt wird.

g, h, d z. B. ist seiner Tonalität nach aus sich allein nicht zu erkennen; es kann zu *C* dur, *c* moll, *G* dur, *e* moll, *D* dur, *a* moll, *h* moll gehören. Die Tonart wird jedoch unzweideutig bestimmt, sobald die kleine Septime hinzutritt:

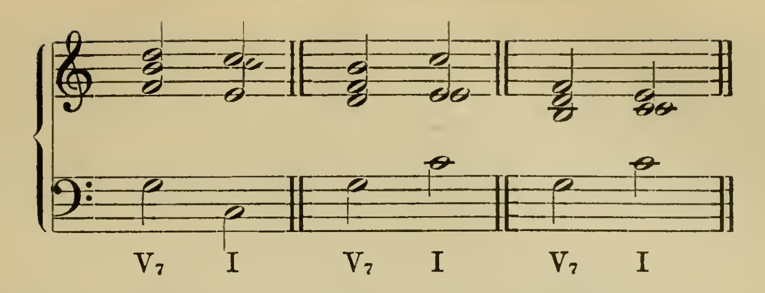
g, h, d, f kommt nur in *C* dur (oder moll) vor.

Die kleine Septime bringt eine, wenn auch milde Dissonanz in den Akkord, und diese Dissonanz bedingt eine sogenannte Auflösung, d. h. ein Weitergehen zu einer Konsonanz. Beim Dominantdreiklang redet man noch nicht von Auflösung, erst beim Dominantseptimenakkord. Dieser Sprachgebrauch deutet verhüllt den Kern der Sache an: Indem die Dominantharmonie zum Septakkord wird, also dissonierend, wird der Funktionszug zu I wesentlich verstärkt (wie schon vorher in schwächerem Grade durch Einführung von I^{6}_{4}), d. h. das Bedürfnis einer Auflösung macht sich für das Ohr stark geltend.

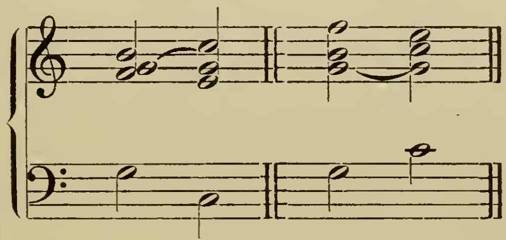
Die Auflösung geschieht in der Regel (Freiheiten und Ausnahmen werden später erwähnt) in der folgenden Weise: Die Septime geht eine Stufe abwärts nach der Terz des Tonikadreiklangs, die Quinte geht nach der Tonika des Tonikadreiklangs, die Terz (Leitton)[1]) geht nach dem Grundton des Tonikadreiklangs, die Prim springt auf- oder abwärts nach dem Grundton des Tonikadreiklangs:

---

[1]) Leitton nennt man die siebente Stufe der Tonleiter, sofern sie die Neigung hat, nach der achten Stufe, der Tonika, hinüberzuleiten. Dies ist nicht immer der Fall. In *C* dur hat z. B. *h* Leittonwirkung als Bestandteil des Dominantakkordes *g, h, d*, oder *h, d, f*, dagegen keine Leit-

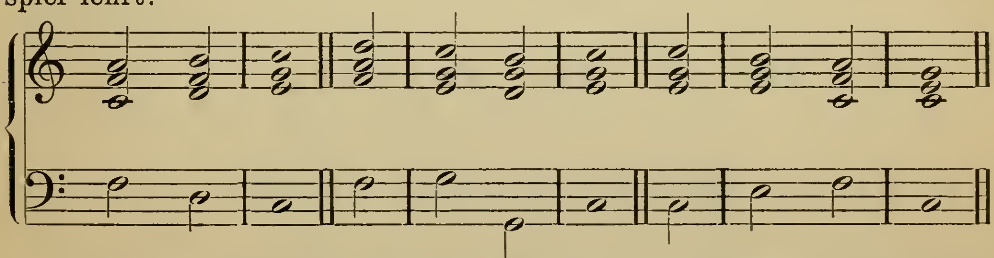


Alle diese Auflösungen in den tonischen Dreiklang klingen mehr oder weniger dünn, weil ihnen die Quinte, das *g*, fehlt. Wollen wir den auflösenden Dreiklang in allen Intervallen vollständig haben, so können wir den Septimenakkord so schreiben, daß ihm die Quinte fehlt, dafür aber der Grundton verdoppelt ist. Bei der Auflösung bleibt der verdoppelte Grundton in der Mittelstimme dann liegen:

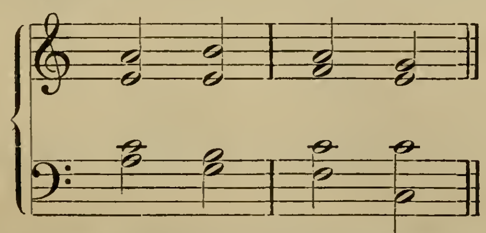


---

tonwirkung als Bestandteil des Akkordes *e, g, h,* wie das folgende Beispiel lehrt:



Der Unterschied ist wichtig, weil das *h* als Leitton fast niemals eine Verdopplung leidet, während im anderen Falle eine Verdopplung sehr wohl eintreten könnte:



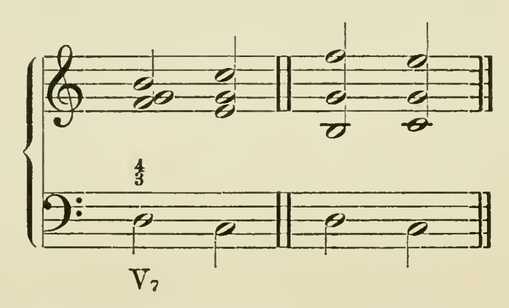
Ein archaisierender Klang ist den letzten beiden Beispielen eigentümlich, sie gehören vorwiegend der Kirchenmusik an.

Der unvollständige Septakkord löst sich also in einen vollständigen Dreiklang auf, der vollständige Septakkord in einen unvollständigen Dreiklang.

Ähnlich verhält es sich bei der Auflösung der Umkehrungen des Dominantseptakkordes. Der Quintsextakkord löst sich wie folgt auf:



Der Terzquartakkord löst sich wie folgt auf:



Der Sekundakkord löst sich wie folgt auf:



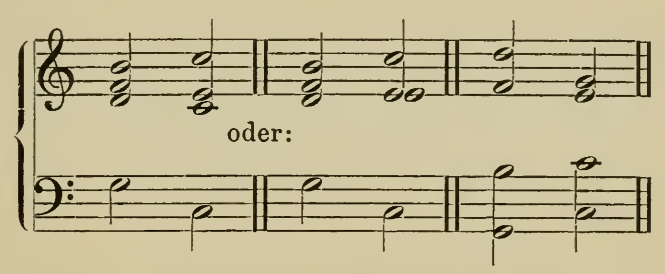
geht also in einen Sextakkord über.

Für unsere Kadenz ist gerade der Sekundakkord nicht recht brauchbar wegen der Sextlage des auflösenden Dreiklangs. Nur der Tonikadreiklang in seiner Grundlage läßt ein volles Schlußgefühl aufkommen, der Sextakkord hat immer etwas Schwebendes. Später im Verlauf eines Stückes wird uns diese Wendung mit dem Sekundakkord willkommen sein, wenn V nach I gehen, die Bewegung aber trotzdem vorwärtstreibend, I ohne Stillstand fortschreitend bleiben soll.

Aufgabe: Dominantseptimenakkorde in allen Lagen und Tonarten samt ihren Umkehrungen sind aufzulösen.

Hat der Schüler sich genügend in den Regeln der Auflösung geübt, hat er einen sicheren Sinn für Schönheit in der Führung der Harmonien gewonnen so darf er sich bei der Auflösung einiger Freiheiten bedienen, wo die Veranlassung dafür sich bieten mag.

Die Quinte kann nach jedem Ton des tonischen Dreiklangs gehen:

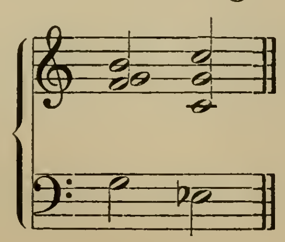


Es kann die Quinte fehlen (vgl. S. 41).

Die Terz, der Leitton, kann um einen Terz nach unten springen (anstatt einen Schritt nach oben zu gehen), falls sie in einer Mittelstimme liegt und der Baß in Gegenbewegung geht. Man erhält so den Dreiklang vollständig:



Auch die Septime kann in einer Mittelstimme bisweilen abspringen, wobei eine andere Stimme die Auflösung übernimmt (wiederum um den Dreiklang voll zu erhalten):

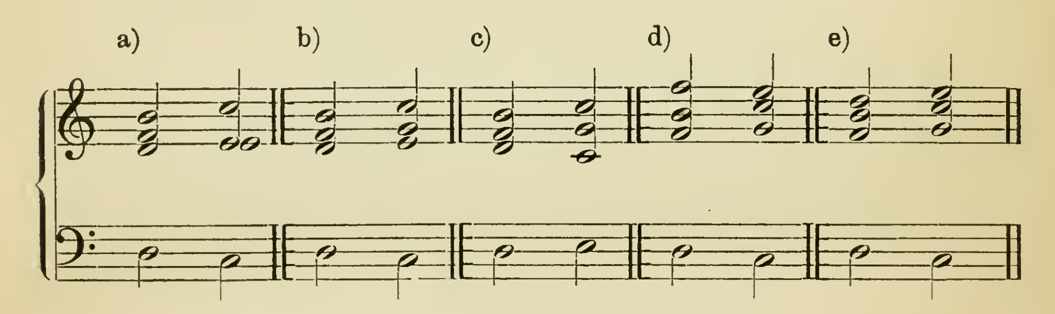


Aus Gründen der Stimmführung kann man genötigt sein, bisweilen sogar den Grundton wegzulassen. Der Baß erhält die Quinte, diese wird verdoppelt. Der so gebildete Akkord:

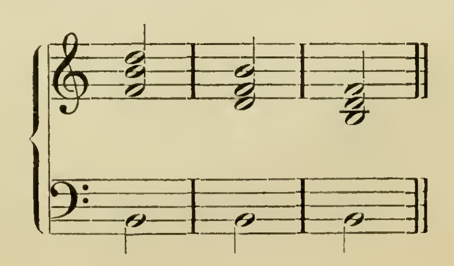


h, d, f anstatt *g, h, d, f* kommt häufig vor. Es ist der sogenannte Sextakkord der siebenten Stufe, eigentlich jedoch nur ein unvollständiger Dominantseptakkord, der für diesen eintreten kann, dessen Funktionen übernimmt, d. h. zum tonischen Dreiklang am natürlichsten überleitet.

Auflösungen sind:



a) zeigt die strengste Auflösung, Weiterführung des *f* nach unten, als wäre *f* Septime im Dominantseptakkord *g, h, d, f*. Die anderen Beispiele sind freier behandelt. Bei c) Auflösung in den tonischen Sextakkord; bei d) Verdopplung der Quinte *f*. Die Verdopplung des Grundtons *h*, hier Leittons, vermeidet man gern; sie wirkt klanglich schlecht und führt zu Schwierigkeiten bei der Auflösung. Also nicht:



Überhaupt verlangt die Verdopplung des Leittons besondere Vorsicht. Sie wird in den meisten Fällen nicht gut klingen.

Auch der sogenannte Septakkord der siebenten Stufe (VII^7) in *C* dur *h, d, f, a* ist weiter nichts als eine Variante des Dominantseptakkordes. Das *a* ist ein fremder Ton im Akkord, ein sogenannter Vorhalt[1]), der für den benachbarten Ton *g* einspringt, ihn vorhält und sich in ihn auflöst. *h, d, f, a* steht also für *h, d, f, g*. Dieser Septakkord der 7. Stufe wird ebenso behandelt wie der Dominantseptakkord, d. h. er löst sich nach dem tonischen Dreiklang auf. Der Vorhalt *a* geht gewöhnlich abwärts nach *g*:



falsch wäre … wegen der Parallelquinten *da, cg*.

Ähnlich wie früher beim Unterdominantakkord kann auch der Septakkord der siebenten Stufe durch chromatische Veränderungen gefärbt werden. Anstatt *h, d, f, a* kann auch in *C* dur *h, d, f, as* stehen. Das *as* bringt eine dunkle Übermalung, einen schwarzen Schatten, einen schmerzlichen, klagenden Akzent in das helle Dur. In *c* moll ist *h, d, f, as* übrigens leitereigen.

Gerade dieser Septakkord in Moll (*h, d, f, as*), bekannt als verminderter Septimenakkord, kommt sehr häufig vor. Er ist Dur und Moll gemeinsam, löst sich also nach *c, e, g* oder *c, es, g* auf.

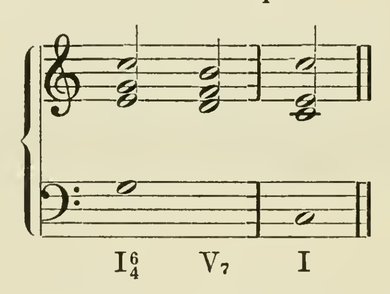
---

[1]) über Vorhalt vgl. S. 84 ff.

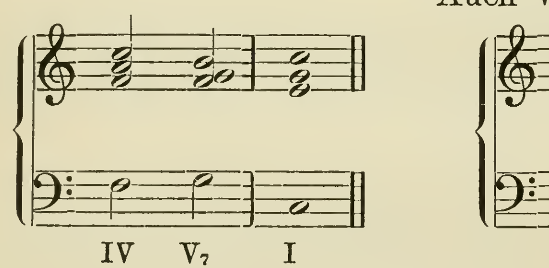
Aufgabe: Sextakkorde und Septakkorde der siebenten Stufe in verschiedenen Lagen und Tonarten mit ihren Auflösungen zu bilden.

Die Auflösungen des Dominantseptimenakkordes haben wir kennen gelernt, d. h. seine Verbindungen in der einen Richtung, mit dem folgenden Akkord. Jetzt werden uns seine Verbindungen nach der entgegengesetzten Richtung, mit dem vorhergehenden Akkord beschäftigen.

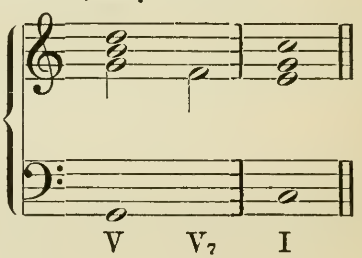
Er verbindet sich leicht mit I^6_4:



Durch Einfügung der Septime hat die Kadenz eine etwas weichere Färbung angenommen. Ebenso leicht ist die Verbindung IV, V_7:



Auch V, V_7 kommt oft vor:



Aufgabe: Der Dominantseptimenakkord ist in die Kadenz einzuführen.

Auch die Unterdominante kann in ihrer Funktionswirkung verstärkt werden dadurch, daß zum Unterdominantdreiklang die tiefer liegende Terz, also der zweite Ton der Tonleiter, hinzugefügt wird:





Dieser hinzugefügte Ton, der eine dissonierende Wirkung hat, verstärkt den Zug der Unterdominante nach der Dominante.

Dieser Akkord kommt am häufigsten in der obengenannten ersten Umkehrung vor, also als Quintsextakkord (*f, a, c, d* in *C* dur), bisweilen jedoch auch in der Grundlage (*d, f, a, c*), seltener in den anderen Umkehrungen. In allen Fällen führt seine regelmäßige Fortschreitung zum Dominantakkord, entweder unmittelbar oder mit einer Verzögerung:



Der Akkord hat das Aussehen eines Septimenakkordes der zweiten Stufe und mag der Kürze wegen als II_7 bezeichnet werden. Seiner Wirkung nach jedoch ist er eine Variante, eine Übermalung des Unterdominantakkords. Dies wird besonders in der Quintsextform deutlich (*f, a, c, d*), die durchaus eine etwas vollere, tiefere, kräftigere Nuance des Akkordes *f, a, c* darstellt.

In *f, a, c, d* oder *d, f, a, c* hat *c* nicht eigentlich Septimen-, *a* nicht Quint-, *f* nicht Terzwirkung, vielmehr hat auch hier *f* den Tonikaklang, *a* Terzklang, *c* Quintklang und das *d* wirkt als hinzugefügter Ton, der die Tonalität noch stärker ausprägen hilft. Während der Dreiklang *f, a, c* in fünf verschiedenen Tonarten leitereigen sein kann, ist *f, a, c, d* durchaus auf die eine Tonart *C* dur beschränkt, prägt also die Tonart viel deutlicher aus.

II_7 ist also nur scheinbar ein Septimenakkord, nicht in dem Sinne wie V_7 als Septimenakkord bezeichnet wurde.

Der eigentliche Septakkord ist ein in seiner Funktion verstärkter Dreiklang, eine Harmonie, die zunächst einen gewissen Zwang der Stimmführung in sich schließt (bei der Auflösung Septime abwärts, Grundton eine Quarte aufwärts oder eine Quarte abwärts usw.). Alles dies trifft nur auf den Septimenakkord der 5. Stufe zu, den Dominantseptimenakkord, der demnach als ureigentlicher Septakkord eine Sonderstellung einnimmt, im Wesen verschieden ist von den scheinbaren Septakkorden, die man auf allen anderen Stufen der Tonleiter errichten kann. Alle diese früher sogenannten Septakkorde, ausgenommen II_7, fallen unter das Kapitel „Zufallsharmonien"[1]) oder „Sequenz".[1]) Sie werden später im einzelnen zu betrachten sein.

Daß II_7 nicht in dieselbe Klasse wie V_7 gehört, ergibt sich auch aus der Tatsache, daß II_7 bei weitem nicht so streng an eine gewisse Auflösung gebunden ist, wie V_7. Gemäß der strengen Auflösungsregel, die für V_7 gilt, müßte II_7 sich wie folgt auflösen, mit Abwärtsführung der vermeintlichen Septime *c*, Aufwärtsführung der vermeintlichen Terz:



Neben dieser Auflösung kommen jedoch noch viele andere vor, die durchaus nichts Unregelmäßiges in ihrer Wirkung haben, oft sogar noch natürlicher wirken, wie etwa:



Bei *a* und *b* beachte man die unmittelbare Verbindung II_7 I (entsprechend IV, I) mit Auslassung der Dominante. Es ist also II_7 viel freizügiger als V_7.

Für die Verbindung von II_7 mit vorhergehenden Akkorden seien einige Beispiele aus der Literatur angeführt. Mozart

---

[1]) s. S. 36.

schreibt in der Ouvertüre zu „Don Giovanni“ II_7 direkt hinter I:



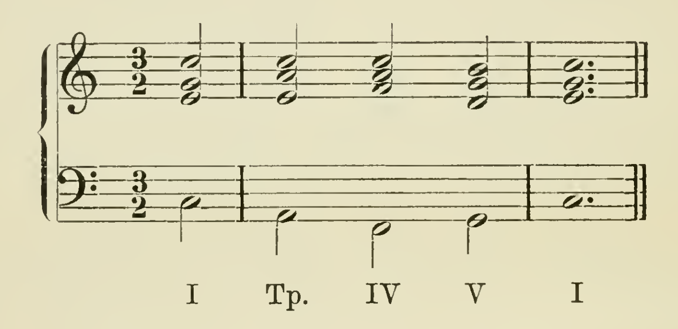
Oder II_7 entwickelt sich aus IV (Mozart, Sinfonie *D* dur, No. 1, Breitk. u. Härt., 1. Satz, Allegro, 1. Thema):

IV I6 II7 V7 I

Die Parallelen.

Die Kadenz sei jetzt durch eine neue Harmonie bereichert, die Parallele der Tonika, auf der sechsten Stufe der Tonleiter (Tp. oder VI).

Dieser Akkord verknüpft I und IV noch enger miteinander:



Ist nach I die Tp. ergriffen, so ist ein Zug nach abwärts eingetreten und die Erwartung geschaffen, daß IV nachfolgt. So kann verhindert werden, daß IV mit seiner ausgeprägten Schwergewichtswirkung zu plump in die Bewegung einfällt. Der Eintritt von V nach VI wäre andererseits gegen die Erwartung und gerade deswegen oft von besonderer Wirkung. Es ist, als würde man förmlich emporgerissen; etwas hell Aufleuchtendes, Triumphierendes liegt in dieser Akkordfolge:



Oft kann auch VI die Stelle von I einnehmen (nur ganz am Schluß nicht); eine wirksame Verzögerung des endgültigen Abschlusses kann so erreicht werden:



Diesen Charakter als Klangvertreter von I streift VI nicht leicht ab; selbst dann, wenn sie nur besserer Verbindung von I und IV dient, will sie sich als selbständiger Akkord geltend machen und wirkt nur selten als Zufallsharmonie.

Ist eine bestimmte Tonalität stark gefestigt, hat sie bereits einen weiten Weg zurückgelegt, so kann eine noch lebhafter gefärbte Parallele oft von erfrischender Wirkung sein. Schumann schreibt z. B. im ersten Satz seines Klavierkonzerts, Op. 54, in der folgenden *C* dur-Stelle die Parallele *a, cis, e* (anstatt *a, c, e*) mit glücklicher Wirkung; ähnlich Richard Strauß in seinem „Don Juan", Op. 20, in einer *G* dur-Kadenz die Parallele *es, g, b* (anstatt *e, g, h*), eine ausgesprochene Trugschlußwendung.[1])

Schumann, Klavierkonzert *a* moll op. 54.

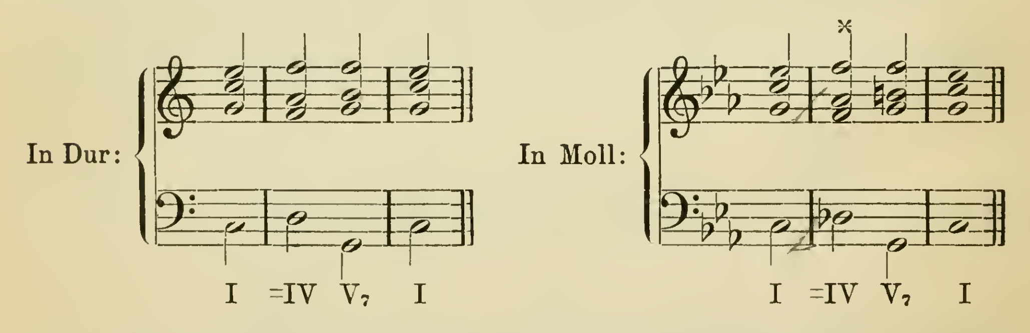


[1]) Über Trugschluß vgl. S. 73 und 125.

Strauß, Don Juan.

usw.

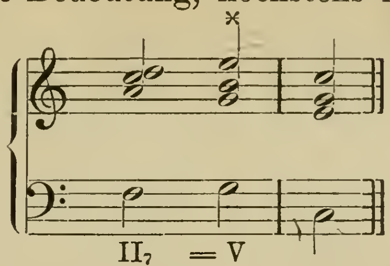
Auch die Subdominante und Dominante haben ihre Parallelen. Die wichtigere ist die Unterdominantparallele auf der zweiten Stufe der Tonart (II), die sehr häufig für IV eintritt. Wir haben einige Formen dieses Akkordes schon kennen gelernt als Sextakkord und Septakkord der zweiten Stufe.



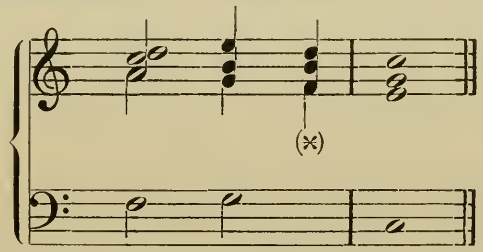
Hier ist die chromatisch veränderte Form *des, f, as* dem leitereigenen *d, f, as* vorzuziehen, das wegen der verminderten Quinte *d—as* kein rechter Ersatz für die reine Quinte *f—c* der Unterdominante ist. Als Zufallsharmonie oder in der Sequenz kommt *d, f, as* eher vor; dann wirkt der Akkord eben nicht so sehr als Vertreter von IV. Beispiele dafür folgen später, vgl. S. 72.

Die Parallele der Dominante, auf der dritten Stufe (III).

Sie hat als Vertreterin der Dominante, als *erweiterte Dominante* nur geringe Bedeutung, höchstens in Wendungen, wie:



(Bei Chopin häufig) nimmt sie die Stelle der Dominante bisweilen ein, und auch hier wirkt sie schon mehr als Zufallsharmonie, als melodische Ausbuchtung der Dominante, als Vorhalt mit ausgelassener Auflösung; die eigentlich vollständige Form der obenstehenden Kadenz wäre:



den vorletzten Akkord *g*, *h*, *d*, *f* überspringt man bisweilen.

Die sogenannte dritte Stufe ist also fast durchaus auf die Rolle einer Zufallsharmonie oder auf die Sequenz beschränkt.

Es sind bis jetzt alle *leitereigenen Dreiklänge* betrachtet worden; I, IV, V als Hauptdreiklänge, VI als Appendix zu I, II als Appendix zu IV, III als Appendix zu V, VII als unvollständiger Dominantseptakkord.

Aufgabe. Der Akkord II_7 und die Parallelen sind in die Kadenz einzuführen.

Außer den leitereigenen Akkorden, also denen, die nur aus den unveränderten Tönen der gerade vorliegenden Tonleiter gebildet werden, gibt es noch sogenannte

Alterierte Akkorde.

Einen von diesen haben wir schon kennen gelernt, den sogenannten *Neapolitanischen Sextakkord*[1]). Alterierte Akkorde werden aus leitereigenen gebildet durch chromatische

---

[1]) Vgl. S. 38.

Veränderung eines oder mehrerer Töne; also z. B. aus *c, e, g* bis *c, e, gis*; *f, a, d* — *f, a, des*; *a, c, e* — *a, c, eis* usw.

Der Zweck der Alteration ist Licht und Farbe zu geben. Erhöhte Akkordtöne bringen eine Harmonieerhellung, vertiefte eine Harmonieverdunklung hervor. *C* dur ist die helle *C*-Tonalität und hat einen hellen Subdominantklang *f, a, c*. *C* moll ist die dunkle *C*-Tonalität mit einer dunklen (Moll-)Subdominante *f, as, c*. Die helle Dur-Dominante ist beiden *c*-Tonarten gemeinsam (*g, h, d*). Schon in diesen einfachen Verhältnissen können durch Alterierung der einfachsten Art mannigfache koloristische Wirkungen erzielt werden.

Daß in der *C*-dur-Kadenz die helle Subdominante *f, a, c* durch das dunklere *f, as, c* ersetzt werden kann, ist uns schon bekannt.[1])

Das Ohr, an die einfachen Folgen gewöhnt (helle IV, helle V, helle Tonalität; dunkle IV, helle V, dunkle Tonalität), empfindet es schon als eine Überraschung, wenn einer dunklen IV eine helle Tonika folgt. Noch fremdartiger klingt unserem Ohr eine dunkle Tonika nach heller IV:



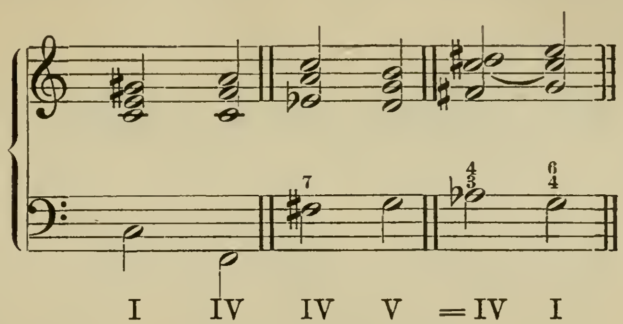
An den unten folgenden Beispielen von Alterierung kann der Schüler reiche Klangstudien betreiben und seinen Klangsinn schulen. Er höre scharf auf jede einzelne Subdominante, ob sie in die helle oder in die dunkle Tonalität sich gut einfügt, wie sie die Tonalität abschattiert. Ebenso achte er darauf, welche Färbungen die Dominanten verleihen.

Unsere Bemerkungen über den Klangcharakter der Subdominantklänge verstehen sich vom Gesichtspunkt des Durchschnittsmusikers, der bei mäßig gutem Gehör noch keine raffinierte Ausbildung auf das rein Klangliche erfahren hat, endlich daraus, daß die Beispiele für sich, vom Zusammenhang losgelöst, betrachtet werden. Auch die Bemerkungen über Herkunft und Führung dieser Akkorde sind wie oben angegeben aufzufassen.

---

[1]) Vgl. S. 39.

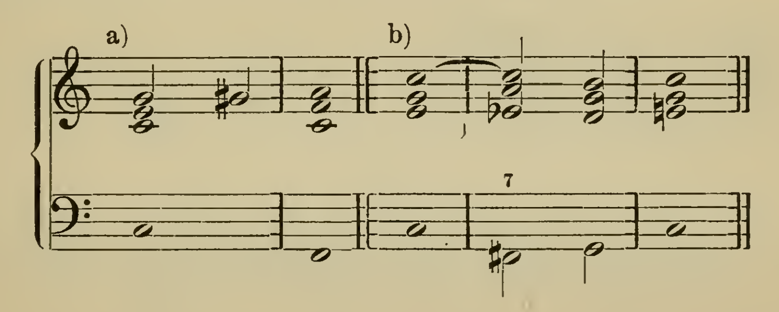
Man gebraucht einfach, doppelt und dreifach alterierte Akkorde:



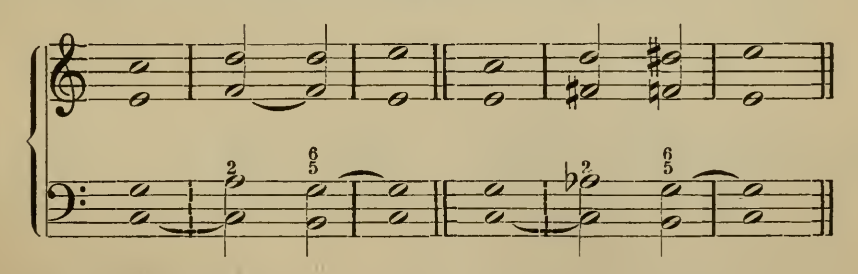
Die alterierten Töne lösen sich chromatisch nach unten und oben auf.

Alterierungen lassen sich meist dann anbringen, wenn bei der Verbindung leitereigener Harmonien Ganztonschritte entstehen.

Alterierte Akkorde gehen entweder aus der leitereigenen Fassung hervor (a) oder treten frei ein (b):



Alterierungen können auch angebracht werden bei Akkordverbindungen mit gemeinschaftlichen Tönen:



Alterierte Akkorde, bei denen durch die Alterierung eine übermäßige Sexte entsteht, wirken meistens nicht gut in einer

Lage oder Umkehrung, in der die übermäßige Sexte zur verminderten Terz wird:



Alterierungen in Dur.

a) b)

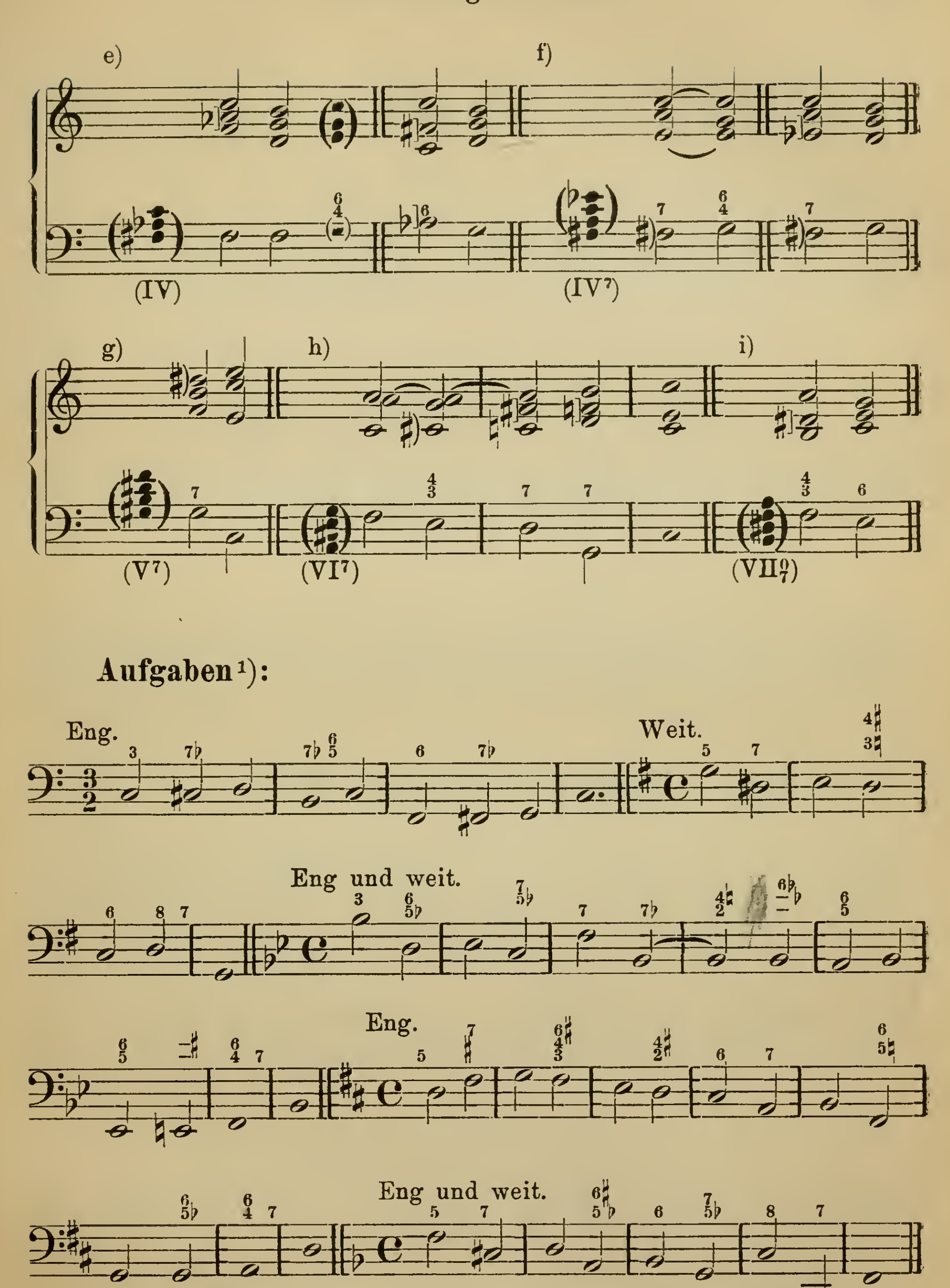
(I) (I⁷)

c)

(II⁷)

d)

(III⁷)



¹) Es handelt sich bei diesen Aufgaben mehr um Übungsmaterial als um vollendet logische Klangentwicklung.

Eng.

Weit. Eng.

Eng.

Eng und weit.

Weit.

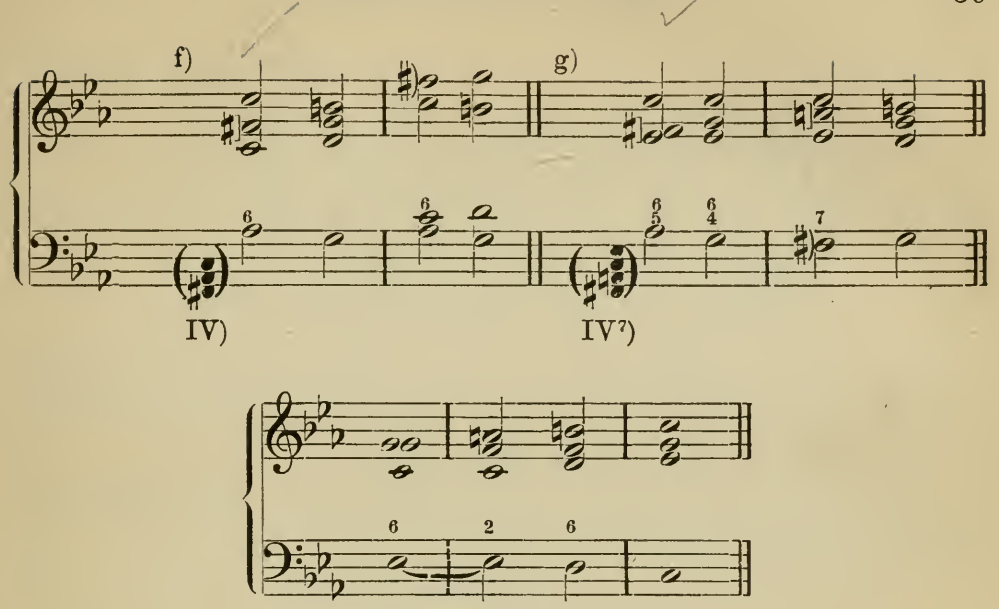
Alterierte Akkorde in Moll.

a) I)

b) I7)

c) II)

d) II7)

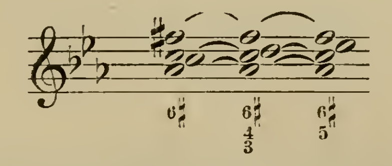


Eine Gruppe von diesen alterierten Akkorden ist wegen ihrer außerordentlich häufigen Anwendung (die älteren Meister wie Mozart und Beethoven machen beispielsweise in Sonatenformsätzen den Übergang in das II. Thema meist mit diesen Akkorden) für die Harmonielehre von besonderer Bedeutung.

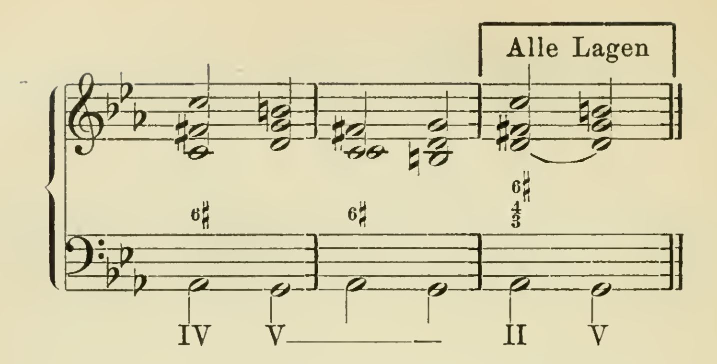
Es sind dies der Sextakkord der vierten, der Terzquartakkord der zweiten und der Quintsextakkord der vierten Stufe. Diese zur Unterdominantgruppe gehörigen Akkorde haben je drei gemeinschaftliche Töne; alteriert wird die Sexte vom Baßton aus.

Nach der durch die Alterierung entstehenden übermäßigen Sexte erhalten die Akkorde ihre Namen:

Übermäßiger Sextakkord, übermäßiger Terzquartakkord, übermäßiger Quintsextakkord.



Der übermäßige Sextakkord, der nur mit verdoppelter Quinte gebraucht werden kann, und der übermäßige Terzquartakkord lösen sich in gleicher Weise in den Dominantdreiklang auf:

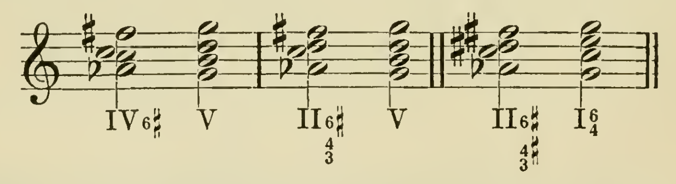


Der übermäßige Terzquartakkord kann aber auch in den Quartsextakkord der ersten Stufe gehen.

Der übermäßige Quintsextakkord findet seine Auflösung in den Quartsextakkord der ersten Stufe:

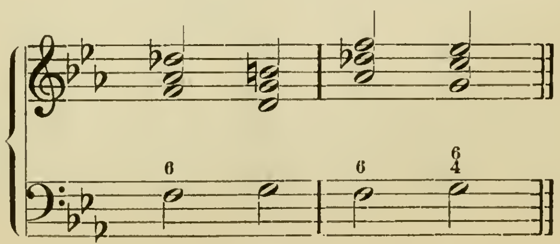


In Dur findet man den übermäßigen Sext-, Quintsext- und Terzquartakkord als doppelt und dreifach alterierte Akkorde:



Aufgabe: Diese alterierten Akkorde samt Auflösungen sind in allen Lagen und Tonarten zu spielen und aufzuschreiben.

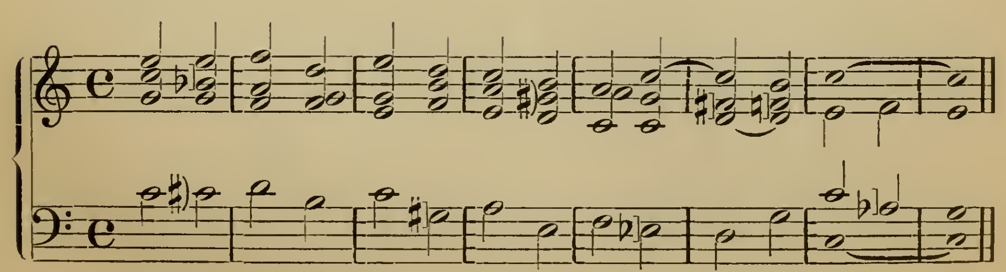
Der Sextakkord der zweiten Stufe mit erniedrigter Sexte ist uns schon bekannt unter dem Namen „Neapolitanischer Sextakkord“:



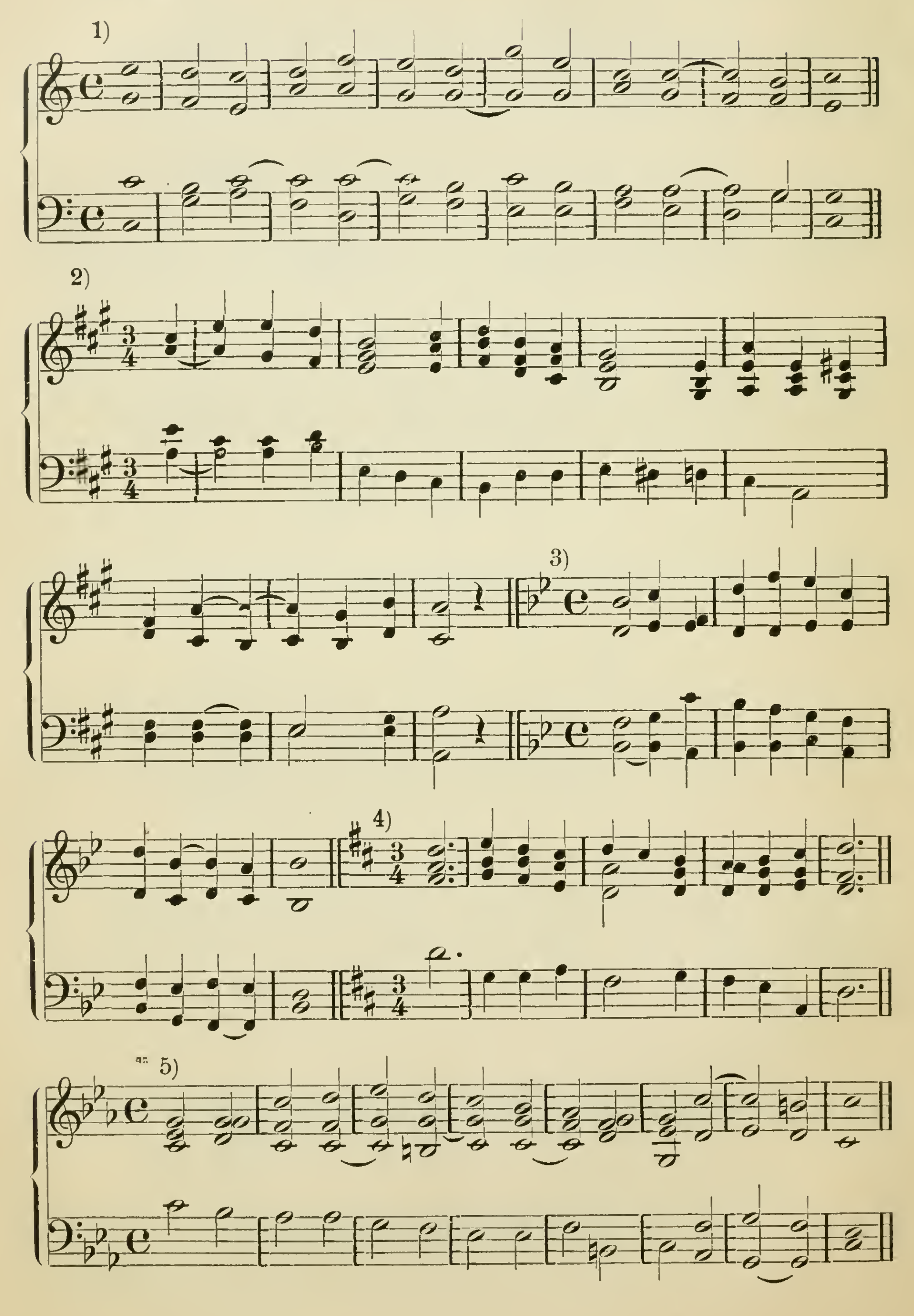
Aufgaben:

Bei den folgenden leitereigenen Sätzen soll der Schüler nach nachstehendem Muster die Alterierungen selbständig anbringen. Man hüte sich dabei aber vor Überhäufung mit Alterierungen.

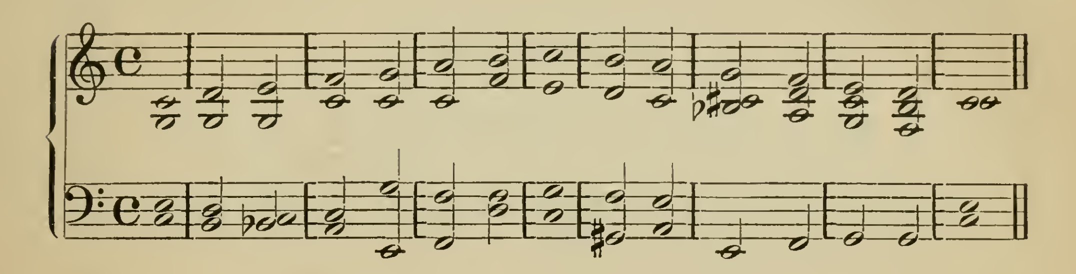
Muster:



Aufgaben:



Aufgaben: Die mit alterierten Akkorden begleitete Tonleiter ist in allen Tonarten zu spielen; ebenso die dann folgenden Kadenzen.



Alterierte Kadenzen in Dur und Moll.

a) b)

c) d)

e) f)

Nach diesen Vorübungen möge eine systematische Betrachtung der alterierten Kadenzakkorde folgen, eine reiche Palette, die dem Schüler bereitet wird.[1])

I. Subdominanten.

Subdominantklänge auf *f*.

f, a, c (helle IV, Dreiklang der vierten Stufe).

f, a, d (erweiterte IV; nach der älteren Generalbaßlehre Sextakkord der zweiten Stufe).

f, a, c, d (charakterisierte IV, Generalbaßlehre II^{6}_{5}, Quintsextakkord der zweiten Stufe, vgl. S. 46).

f, a, c, e (ziemlich scharf, nach Generalbaßlehre IV_7).

f, as, c (dunkle IV).

f, as, c, es (nach Generalbaßlehre IV_7).

Ein schönes Beispiel bietet Chopin im *c* moll-Prélude, No. 20:



Dieses Prélude ist überhaupt voll der interessantesten Kadenzbildungen.

f, as, d (dunkle IV erweitert).

f, as, des (noch stärker verdunkelte IV).

f, as, c, d (erweiterte IV verdunkelt).

f, as, c, des (stärker verdunkelte, erweiterte IV).

Beethoven verwendet als besonders scharfes Ausdrucksmittel diese knirschend harte Subdominantwirkung in der Durchführung des ersten Satzes seiner Eroica-Simfonie in der *e* moll-Kadenz *a, c, e, f* anstatt *a, c, e, fis*:

---

[1]) Alle die folgenden Akkordverbindungen sind am Klavier sorgfältig auf ihre Wirkung hin zu prüfen.

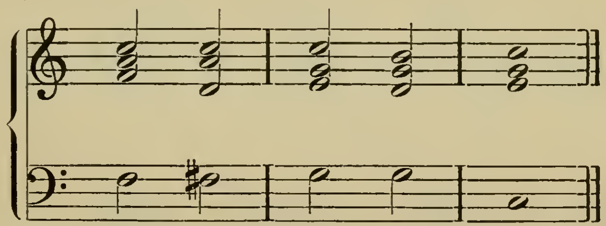


Subdominantklänge auf *fis*.

In der *C* dur-Kadenz kann die Subdominante *f, a, c* in *fis, a, c* alteriert werden, ohne daß dieser scheinbare *G* dur-Akkord die *C*-Tonalität beeinträchtigt. Die so alterierten Akkorde seien jetzt betrachtet:

fis, a, c, d (II^6_5 alteriert).

Die helle Subdominante *f, a, c, d* wird noch heller durch die Alterierung. Der Akkord kann frei eintreten, aber auch von der ursprünglichen Form der Unterdominante her eingeführt werden, etwa so:



In Beethovens Egmont-Ouvertüre, in der langsamen Einleitung, kann man die aufhellende Wirkung dieser Alteration gut beobachten; in der Des-dur-Kadenz steht hier *g* anstatt *ges*:



fis, a, c, dis (doppelt alterierte II^6_5) leitet sich ab von:



Der Akkord verlangt Weiterführung nach dem Quartsextakkord der Tonika.

f, a, c, dis dagegen treibt von *C* dur weg; die übermäßigen Sexten haben die Neigung, auseinander nach *e* zu gehen, so daß I^6_4 von *A* moll erreicht wird:

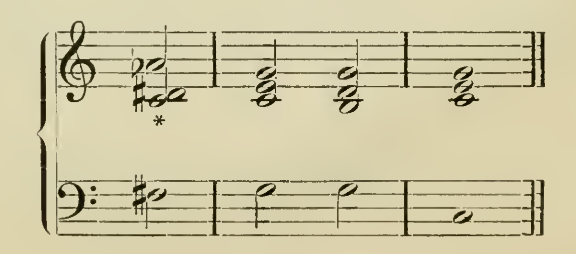


Beethoven bringt diesen Akkord in seiner Klaviersonate Op. 10, No. 2 (erster Satz), allerdings sogleich nach der Dominante *e gis h* auflösend, mit Überspringung des Quartsextakkordes:

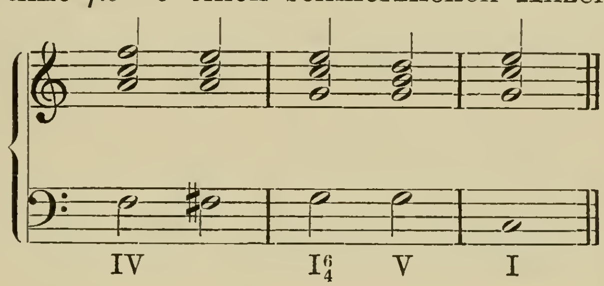


fis, as, c, dis (II^6_5 dreifach alteriert).

fis, a, c, dis und *fis, as, c, dis* gehören Dur an. *fis, a, c, dis* noch heller als *fis, a, c, d*:



fis, a, c, e (nach älterer Generalbaßbezeichnung IV_7 alteriert). Das untere *f* wurde zu *fis* erhöht, infolgedessen muß das obere *f* sich anschicken, nach *e* abwärts zu schreiten (um Paralleloktaven zu vermeiden). Der Akkord drängt zur Auflösung nach dem Dominantdreiklang, der jedoch durch den Quartsextakkord aufgehalten werden kann. Die Zugehörigkeit zu Dur ist noch immer ausgeprägt, doch bewirkt das *fis* und die Septime *fis*—*e* einen schmerzlichen Akzent:

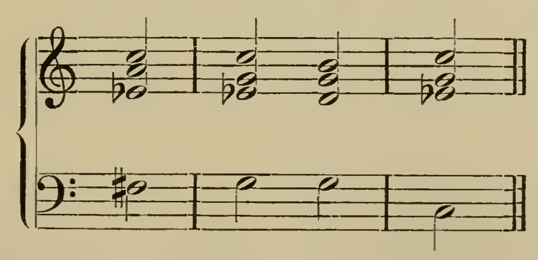


fis, a, c, es (nach Generalbaßbezeichnung alterierte IV), ähnlich dem vorhergehenden Akkord, nur *es* statt *e*. Die Fortschreitung nach dem Dominantdreiklang ist die Regel. Doch schreibt Mozart z. B. in der Ouvertüre zu „Idomeneo“:



So wird in der Praxis wohl meistens die Weiterführung sein.

Der Akkord kann aber auch von Moll abgeleitet werden und geht dann wohl lieber zum Quartsextakkord:



Man beachte die Erhöhung der Terz in Moll (*fis, a* anstatt *fis, as*).

Weil er sich gleichmäßig gut der Dur- und Molltonart einfügt, bietet er ein bequemes Mittel, von Dur nach Moll zu

kommen und umgekehrt; daher nennt ihn die Generalbaßlehre auch Moll-Dur.

fis, as, c, es (doppelt alterierte vierte Stufe). Gehört Moll an und geht am besten nach I^6_4.

Alle diese Akkorde können nicht nur vom Unterdominantdreiklang abgeleitet sein, auf ihn folgen, sondern auch direkt an Stelle von IV gesetzt werden, freilich nicht alle gleichmäßig leicht, da der Anschluß an die vorhergehende I unter Umständen Schwierigkeiten bereitet, deren Überwindung sich aber später ohne große Mühe aus der Praxis ergibt.

Subdominantklänge auf *a* und *as*.

a, c, f (Sextakkord der vierten Stufe; durch die Sextlage erhält der Subdominantdreiklang etwas Schwebendes, Beschwingteres).

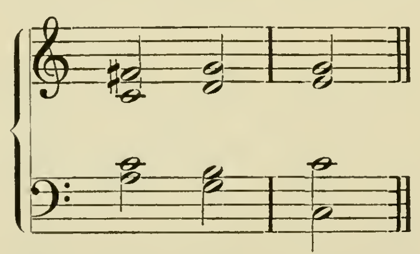
a, c, d, f (II_7, vgl. S. 47 f.).

as, c, f (Sextakkord der vierten Stufe in Moll).

as, c, d, f (Terzquartakkord der zweiten Stufe in Moll).

as, c, fis (übermäßiger Sextakkord der vierten Stufe, vgl. S. 59 f.). Dieser Akkord ist Dur und Moll gemeinsam.

Auch *a, c, fis* kann als Unterdominante verwendet werden (alterierter Sextakkord der vierten Stufe), z. B. in folgender Wendung:



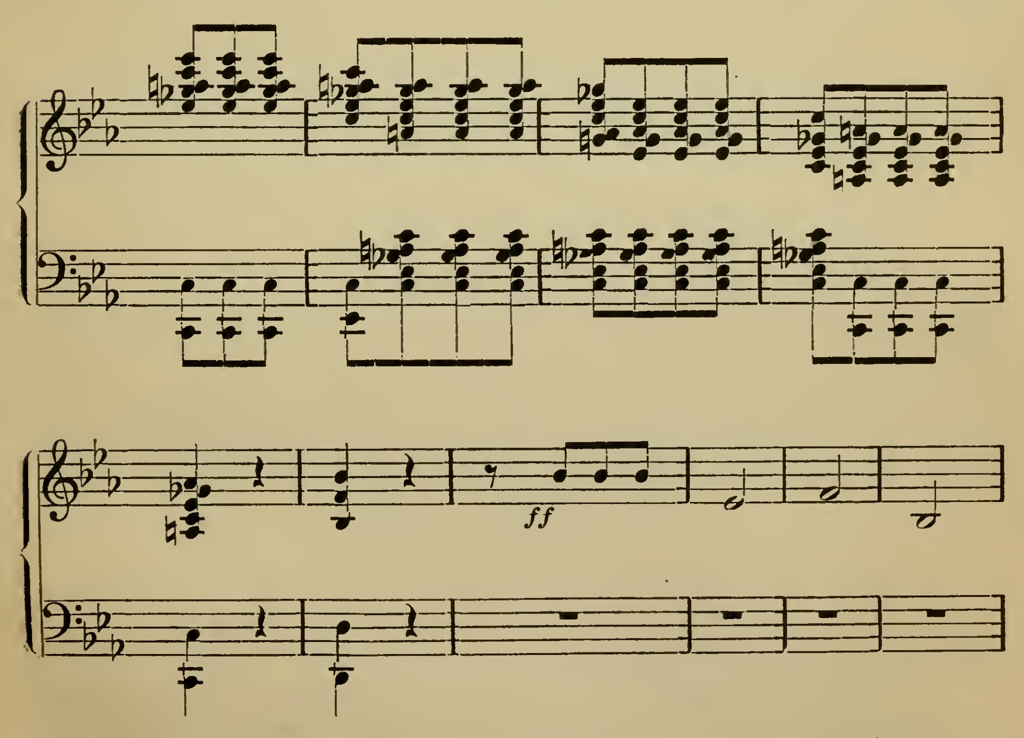
Quintverdopplung ist hier oft angebracht.

as, c, d, fis (Generalbaßlehre: Übermäßiger $^4_3$-Akkord der zweiten Stufe in Moll), kann wie *as, c, fis* in Dur und Moll vorkommen. Weiterführung entweder direkt nach der Dominante oder nach dem Quartsextakkord.

as, c, es, fis (Generalbaßlehre: Übermäßiger $^5_6$-Akkord der vierten Stufe in Moll, vgl. S. 59 f.), Dur und Moll gemeinsam, geht am besten nach dem Quartsextakkord, könnte auch

as, c, dis, fis geschrieben werden (nach Generalbaßlehre: Dreifach alterierter $\frac{4}{3}$-Akkord der zweiten Stufe). Dann kommt er von Dur her, will ebenfalls nach dem Quartsextakkord weiterschreiten.

a, c, es, fis (1. Umkehrung von *fis, a, c, es*) ist nicht so häufig wie *as, c, es, fis*, in der Anwendung diesem Akkord gleich, eine Milderung der scharfen ausgesprochenen Subdominante *as, c, es, fis.* Diesen Akkord gebraucht Beethoven im ersten Satz der fünften Sinfonie (Expositionsteil), um mit ihm den Beginn der zweiten tonalen Fläche (*Es* dur) dieses Teiles zu flankieren. Für Beethoven ergab sich diese Subdominante, weil die Flächen hier mehr ein Ineinander bilden, verschränkt sind. Es kommt gegen Thema I kein Gegenthema von ähnlicher Bedeutung auf. Riesenfläche ragt neben Riesenfläche. Hier wird nicht eine bestimmte Höhe erobert. Eine unserer charakteristischen Subdominanten wirkte hier zu absichtlich bei diesem so notwendigen Sein, wo etwas von der elementaren Naturgewalt lebt, die den alttestamentlichen Gott oder die griechische Tragödie bildete:



(*c, es, ges, a* in *Es* dur entspricht *a, c, es fis* in *C* dur.)

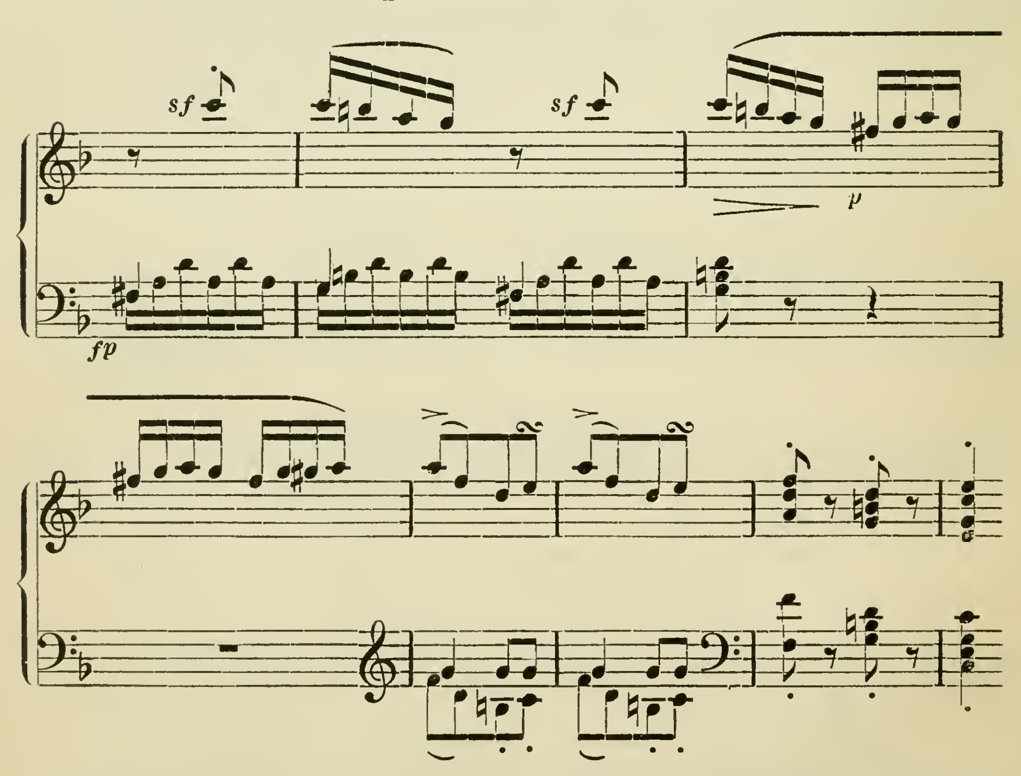
Subdominantharmonien auf *d.*

d, f, a in Dur } (Generalbaßlehre: Dreiklang der zweiten
des, f, as in Moll } Stufe, vgl. S. 52).

d, f, a, c (Generalbaßlehre: Septakkord der zweiten Stufe, vgl. S. 47 f.).

d, f, as, c das Gleiche in Moll.

d, fis, a, c (sogenannte „Wechseldominante der Generalbaßlehre"). Diese Harmonie hat auch den Charakter einer Dominante der Dominante. Von heller Wirkung. Das schon erwähnte *fis, a, c, d* ist die erste Umkehrung dieses Akkordes und kann auch als Wechseldominante wirken, wie auch *a, c, d, fis.* So gebraucht Beethoven diese Harmonie in der Klaviersonate, Op. 10, No. 2, F-dur, 1. Satz. Indem er diese Subdominantfarbe wählt, spinnt er die Tonalität in die Weite.



a, c, fis (schon S. 68 f. erwähnt), jene Variante von IV^6, kann auch als Wechseldominante wirken, für *d, fis, a, c.*

d, fis, as, c (Generalbaßlehre: „Alterierte Wechseldominante"), eine dunkle Subdominante; ein sehr scharfes Ausdrucksmittel.

Subdominantharmonien auf *c*.

Die wichtigsten sind:
c, d, f, a (Sekundakkord der zweiten Stufe nach Generalbaßlehre, vgl. S. 47 f.).

c, d, f, as (das Gleiche in Moll),
c, d, fis, as allenfalls auch.

Unter diese Rubrik fallen auch viele der schon früher genannten Akkorde in solchen Umkehrungen, die *c* im Baß haben, wie z. B.

c, es, fis, as oder
c, es, fis, a.

Dominanten.

Dominantharmonien gibt es auf *g, h, d, f*.

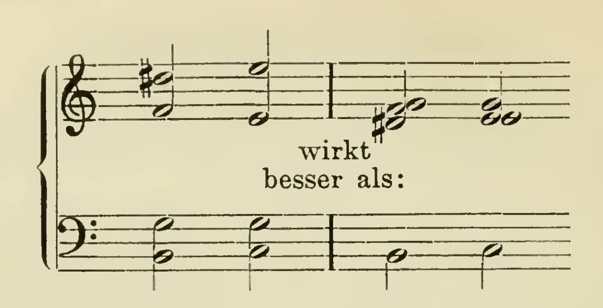
Dominantharmonien auf *g*.

g, h, d (Dreiklang der V. Stufe).
g, h, d, f (Septakkord der V. Stufe).
g, h, dis (Alterierter Dreiklang der V. Stufe).
Die Erhöhung von *d* zu *dis* ist die einzige Alterierung, die bei der Dominantharmonie möglich ist.

Dominantharmonien auf *h*.

h, d, g (Sextakkord der V. Stufe).
Eine neue, wichtige Dominantharmonie; der Sextakkord hat etwas Schwebendes, ist weniger bodenständig als der Dreiklang in der Grundlage. Vergleiche hierzu einige schon früher angeführte Beispiele (S. 37), wo II, S. 68 f., wo IV durch die Sextlage luftiger, leichter gemacht wurde.

h, d, f, g (Quintsextakkord der V. Stufe).
h, dis, f, g (alterierter $\substack{6\\5}$ Akkord der V. Stufe). Am besten bringt man, wenn man die Verbindung der Harmonien *h, dis, f, g* und *c, e, g* im strengen Satz (Choral, Ausführung bezifferter Bässe) vollziehen will, *h* und *dis* in ein Sextenverhältnis:



Da das *dis* nicht nach *c* gehen kann, wegen der den natürlichen Zusammenhang zerreißenden übermäßigen Sekunde *dis-c*, so erhalten wir den tonischen Dreiklang mit Terzverdopplung. Vgl. S. 18.

h, d, f, a (Septakkord der VII. Stufe nach Generalbaßlehre), s. S. 45 f.

h, d, f, as (verminderter Septakkord der VII. Stufe in Moll).

h, dis, f, as kommt allenfalls noch vor (alterierter verminderter Septakkord der VII. Stufe in Moll).

Dominantharmonien auf *d*.

d, f, g, h (Terzquartakkord der V. Stufe).

d, f, h (sogen. Sextakkord der VII. Stufe), s. S. 44 f.

d, f, as, h (verminderter $^{6}_{5}$ Akkord der VII. Stufe in Moll).

Dominantharmonien auf *f*.

f, g, h, d (Sekundakkord der V. Stufe).

f, g, h, dis (alterierter Sekundakkord der V. Stufe).

f, as, h, d (verminderter $^{4}_{3}$ Akkord der VII. Stufe in Moll nach Generalbaßlehre).

f, as, h, dis (derselbe Akkord alteriert). Endlich sind noch zu nennen die

Dominantparallelen.

e, g, h, in Dur.

es, g, h, oder *es, g, b* in Moll, die bisweilen als eine, wenn schon matte Vertretung für die eigentlichen Dominantharmonien, eintreten können. Vgl. S. 53 f.

Die Dominanten haben sämtlich eine helle Grundfarbe, die selbst in den Akkorden mit schmerzlicher Nuancierung (mit *as*) durchleuchtet. Aber im einzelnen gibt es, je nach

der Abschattierung (die einzelnen Fälle siehe oben) doch mancherlei feine Unterschiede in der Wirkung. Die eine Dominantharmonie wirkt selbständiger, direkter, will selbst ihre volle Geltung haben, geht gewissermaßen mit dem vollen Bewußtsein ihres Ichs die Vereinigung mit der Tonika ein. Die andere ist von vornherein dazu bestimmt, nichts Eigenes zu sein, vielmehr sich dem Mächtigeren, der Tonika, in die Arme zu werfen, gewissermaßen in ihr unterzutauchen, wie ein Bach in einen Strom mündet.

Ähnlich kann man die Unterdominanten abschattieren (z. B. *f, a, c,* wirkt selbständig; *c, d, f, a* hat schon viel weniger Subdominantcharakter). Vgl. dazu S. 64 ff.

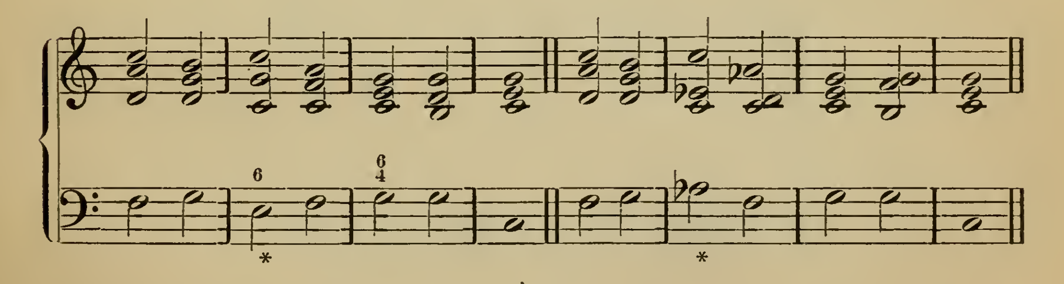
Die Vereinigung von Unterdominante und Dominante endlich erzeugt die Tonikaharmonie.

Tonikaharmonien.

c, e, g (Dreiklang der I. Stufe).

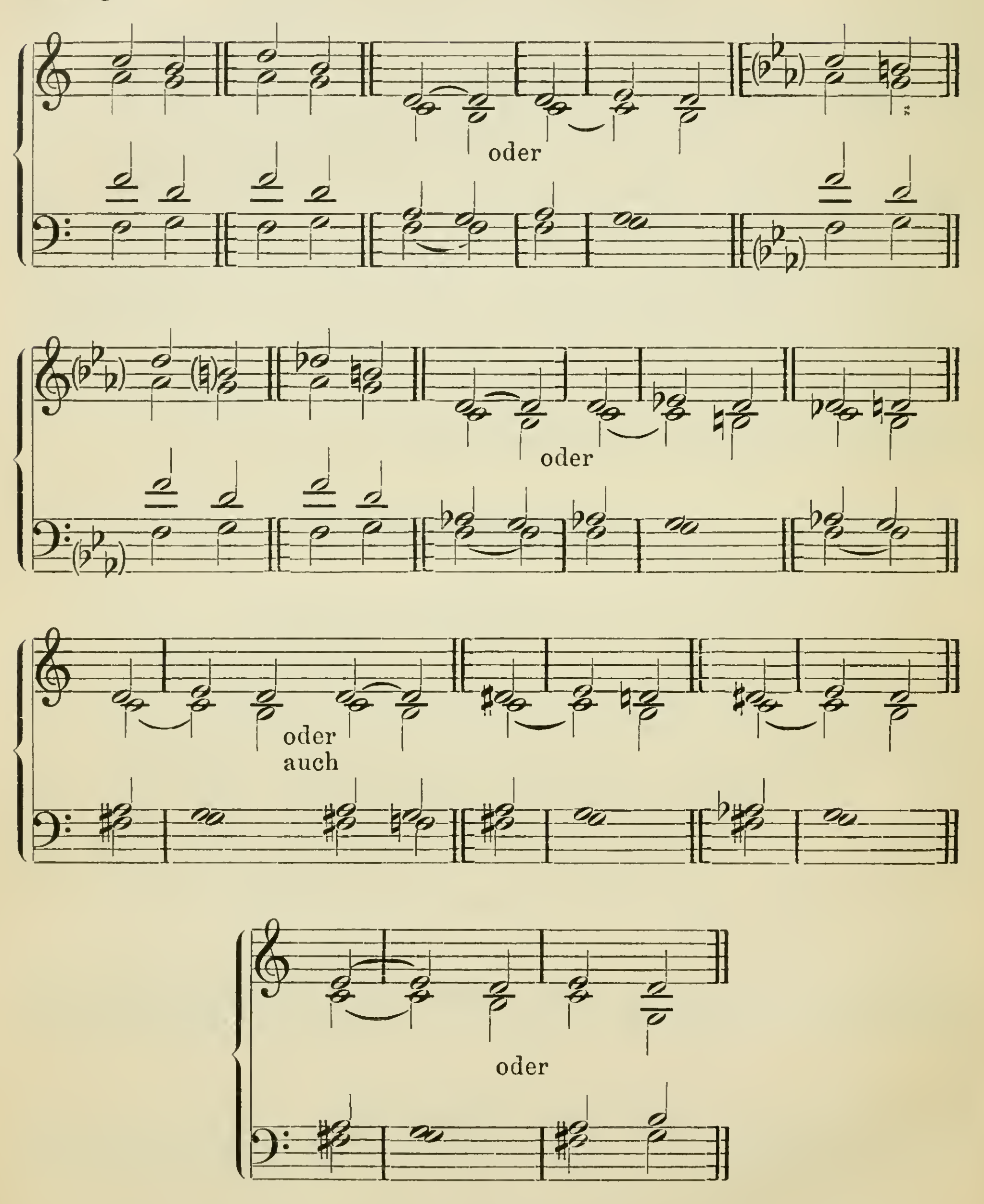
a, c, e, und *as, c, es* in Dur } (Tonikaparallele, Dreiklang
as, c, es in Moll } der VI. Stufe).

e, g, c (Sextakkord der I. Stufe); der Sextakkord wird oft mit Vorliebe dann gebraucht, wenn das Stück noch nicht zu Ende kommen soll, die Bewegung vielmehr fortgeführt sein soll. Die folgenden Beispiele mögen diesen Gebrauch des tonischen Sextakkordes veranschaulichen, wie auch die Verwendung der Tonikaparallele zu ähnlichem Zwecke, die übrigens auch unter dem Namen „Trugschluß“ bekannt ist:



So ist dem Schüler nun die Palette bereitet. Es folge hier eine Zusammenstellung sämtlicher obengenannten Ab-

arten der Unterdominant- und Dominantharmonien mit **Auflösungen:**

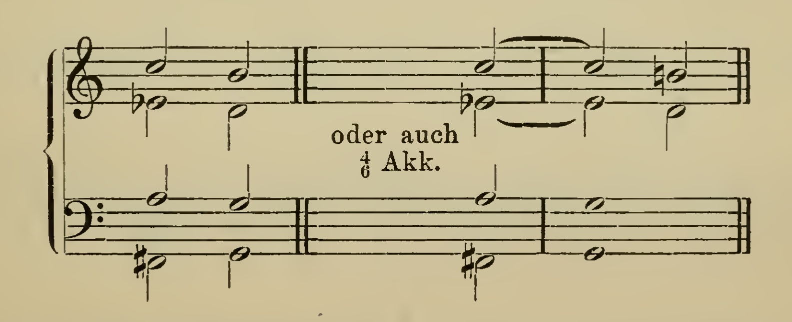


Hier tritt also Stimmkreuzung ein, um die Leittonverdopplung zu vermeiden.

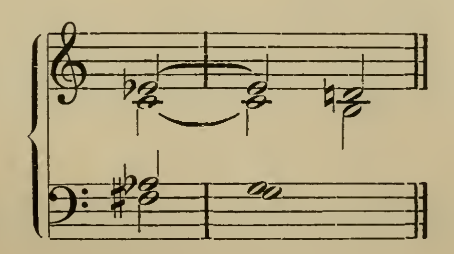
Ebenso bei *fis, a, c, es*:



Endlich 4. sind in den Mittelstimmen die Quinten (verminderte und reine nacheinander) nicht von schlechter Wirkung:



Schließlich die letzte der Subdominanten auf *fis:*



c Dur-Dreikl.

oder

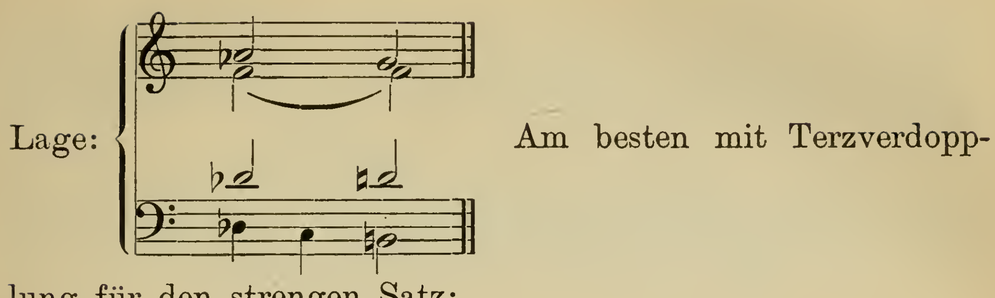
oder

Für die strenge Stimmführung wird der sog. übermäßige 6-Akkord der vierten Stufe mit Quint(*c*)-Verdopplung gebraucht.



In der Oktavlage ist der Dreiklang *des*, *f*, *as* nicht gut zu verwenden; man hört zuviel *des* in *c* moll. Besser in dieser

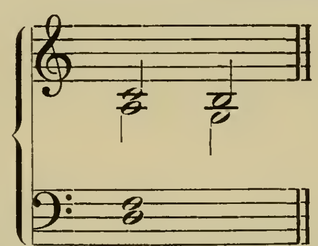
Lage:

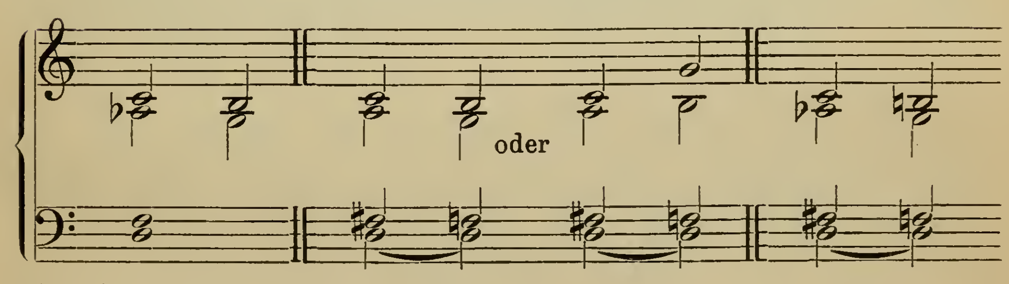


Am besten mit Terzverdopplung für den strengen Satz:

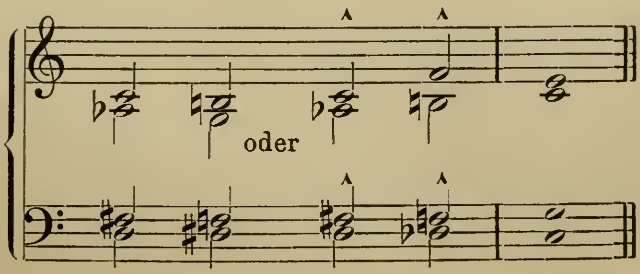


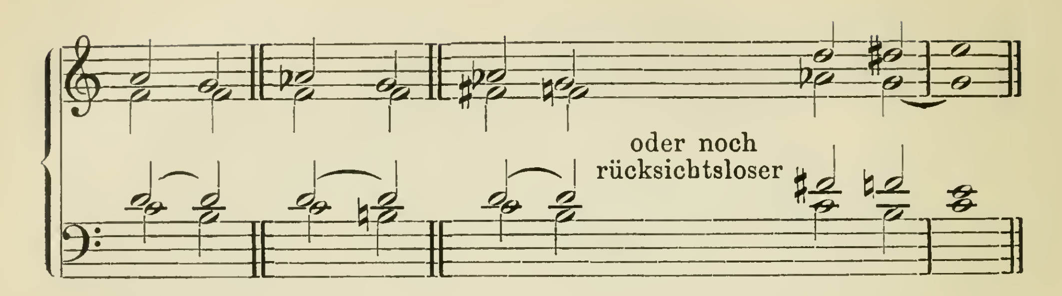
Wir fahren fort in unsern Auflösungen:





oder in rücksichtsloser Logik:

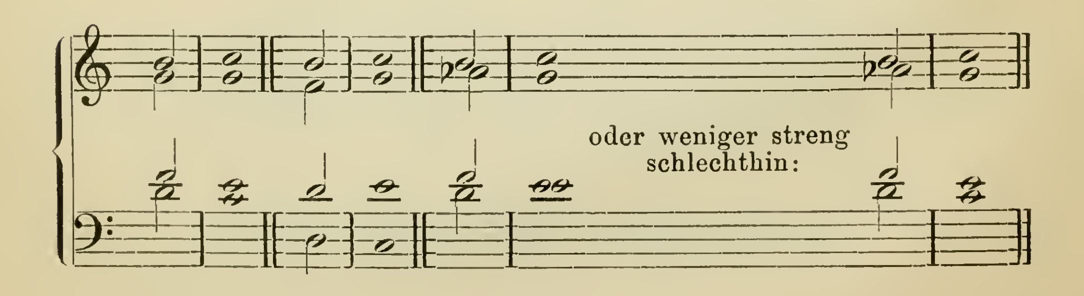


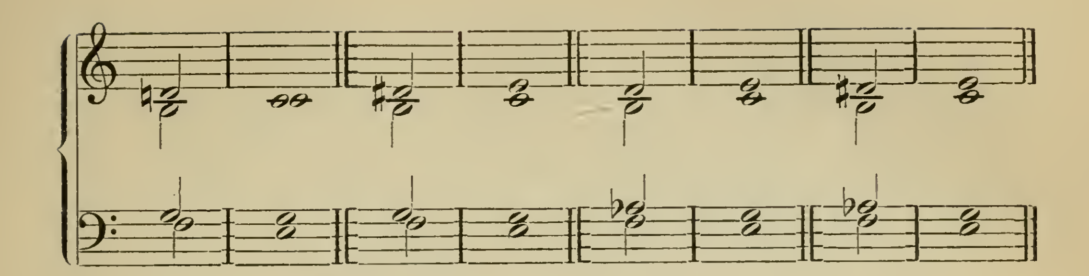


Die Auflösung der Dominantharmonien:









Wir hatten sehr stark gefärbte Subdominanten und sehr stark gefärbte Dominanten (z. B. *fis, as, c, d* als IV. und *dis, f, g, h* als V.). Diese Überfärbung kann noch in die Tonika herüber- und erst auf ihr in helle Klarheit ausklingen wollen.

Ein vortreffliches Beispiel einer Überfärbung der Tonika, erwachsen auf gründlicher Schulung und meisterhafter Klangwertung, finden wir in Richard Strauß' „Don Juan":





Wie sich über den Tonikaton (im 3. Takte) die Dominante schiebt, sich träumerisch weitet (zu *as, c, es*), um sich wieder zu schließen und von der Tonika umfangen zu werden, in der alles ruhte und ruht — als wenn das stürmische Herz Don Juans in dem holden Liebesidyll seliges Vergessen und ewiges Versunkensein fände!

Wenn, wie hier, ein Baßton liegen bleibt und über ihm sich die Harmonien schieben, so entsteht ein

Orgelpunkt.

Anfang und Schluß des Orgelpunkts sollen gut tonal sein, dazwischen können auch der Tonalität fremde Harmonien als durchgehende Akkorde auftreten. Der ausgehaltene Ton braucht bei diesen durchgehenden Akkorden durchaus nicht immer leitereigener Bestandteil zu sein, verhält sich zu ihnen sogar oft scharf dissonierend. Der Orgelpunkt, als Verzögerung der Kadenz, soll eine erhöhte Spannung bewirken, wenn er auf der Quinte eintritt (er ist dann gleichsam eine Ausbreitung des Quartsextakkordes); tritt er auf der Tonika zum Schluß ein, so wirkt er als ruhsames Ausatmen, gibt er dem Schluß ein breites, langsames Ausklingen. Auch doppelte Orgelpunkte auf Tonika und Quinte zugleich kommen vor; manchmal Haltenoten in Mittelstimmen oder Oberstimme, die alle Eigenschaften des Orgelpunkts besitzen. Ein paar charakteristische Orgelpunktstellen seien hier angeführt.

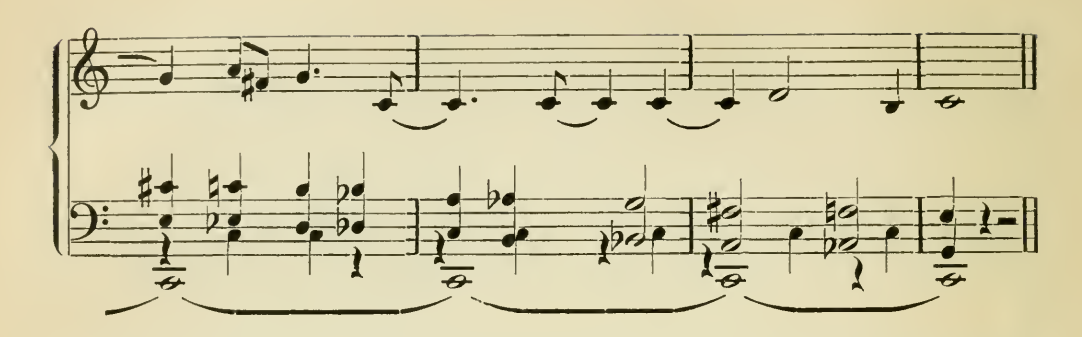
Ein berühmtes Beispiel von Halteton in der Oberstimme bietet Beethovens siebente Sinfonie im Trio des Scherzo:



usw.

Reiche harmonische Wirkung vermittelst durchgehender chromatischer Noten in zwei Stimmen über dem Orgelpunkt macht Brahms in seiner *F* dur-Sinfonie (Schluß des Andante):





Auch der Abschluß des Wagnerschen Siegfried-Idylls bietet ein prachtvolles Beispiel einer Orgelpunktwirkung, verbunden mit Halteton in der Oberstimme:

Ein prachtvolles Beispiel von Orgelpunkt (Halteton) in Mittel- und Oberstimmen bietet Gluck in seiner „Iphigénie en Tauride". Die erschütternde Macht der Klage Iphigeniens kommt durch die schrillen Reibungen der durchgehenden Akkorde an dem wie Fels starren *g* aufs eindringlichste zur Geltung:

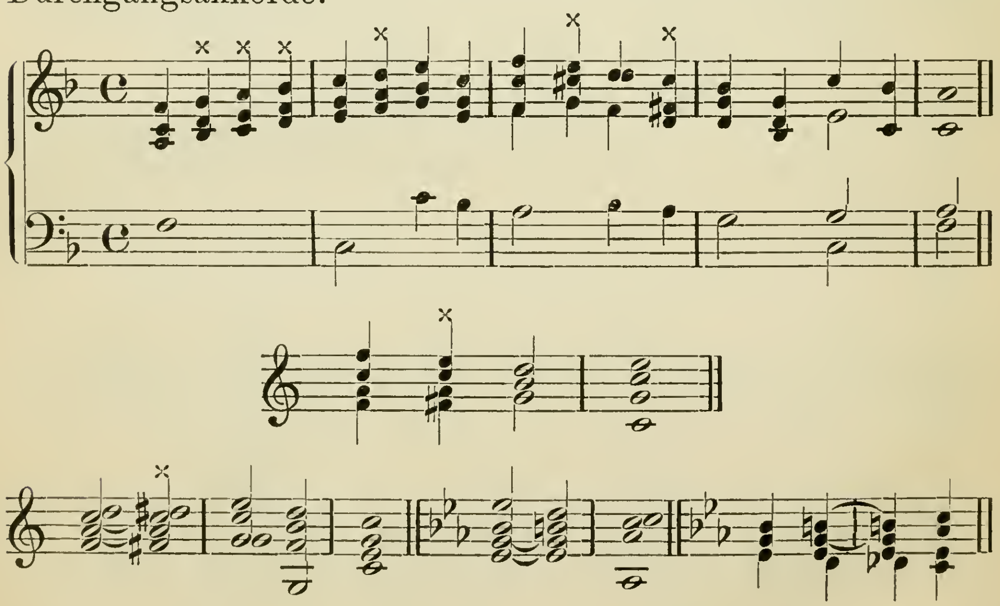

Iphigénie.
Je n'ai plus, je n'ai plus de pa-
rens, mé - lez vos cris plain-
Priesterinnen.
Mé-
tifs, vos cris plain - tifs.
lons nos cris plain - tifs.

Die oben erwähnten Durchgangsakkorde oder Durchgangsnoten (in einer oder mehreren Stimmen zugleich) sind Tonfolgen von vorwiegend melodischer Bedeutung, denen jedoch harmonisch, als Akkordnoten, keine Bedeutung zukommt. Durchgangsnoten verbinden Töne desselben Akkordes oder leiten stufenweise fortschreitend von einem Akkord zum anderen über:



Die hier mit * bezeichneten Durchgangsnoten ordnen sich in den jedesmal vorherrschenden Akkord ein, obschon sie zu ihm dissonieren.

Durchgangsnoten in mehreren Stimmen zugleich ergeben Durchgangsakkorde:

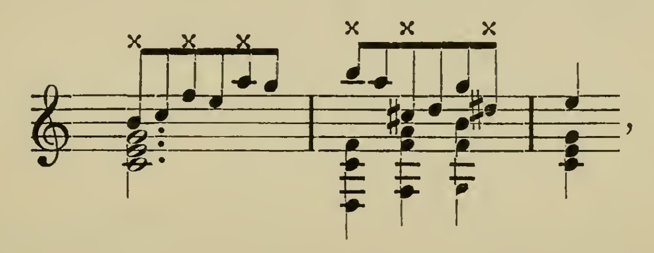


Bisweilen treten Durchgangsnoten auf die guten, betonten Taktteile ein, so daß die eigentlichen Akkordnoten nachschlagen; die Wirkung ist dann dissonanzenreicher, herber:



Daß Durchgangsakkorde sich sehr oft mit alterierten Akkorden decken, ein anderer Name für dieselbe Sache sind, hat der aufmerksame Leser wohl selbst schon bemerkt (vgl. S. 53 ff.).

Wechselnoten sind ähnliche in die melodische Linie eingefügte akkordfremde Töne, die zum Unterschied von *Durchgangsnoten* frei *einspringen* können:



oder von der Akkordnote abbiegend zu ihr wieder zurückkehren:



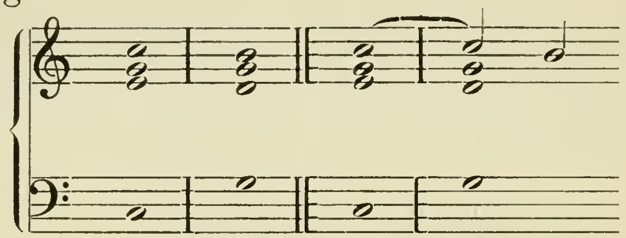
Während Durchgangsnoten in ununterbrochener gerader Linie auf- oder absteigen, beschreiben Wechselnoten eine Zickzacklinie:



Eine der wichtigsten Anwendungen der Wechselnote ist der

Vorhalt.

Ein Vorhalt entsteht bei der Verbindung zweier Harmonien durch die verzögerte Auflösung eines Akkordtones, so daß ein Ton des einen Akkordes in den nächsten Akkord hinüberklingt:



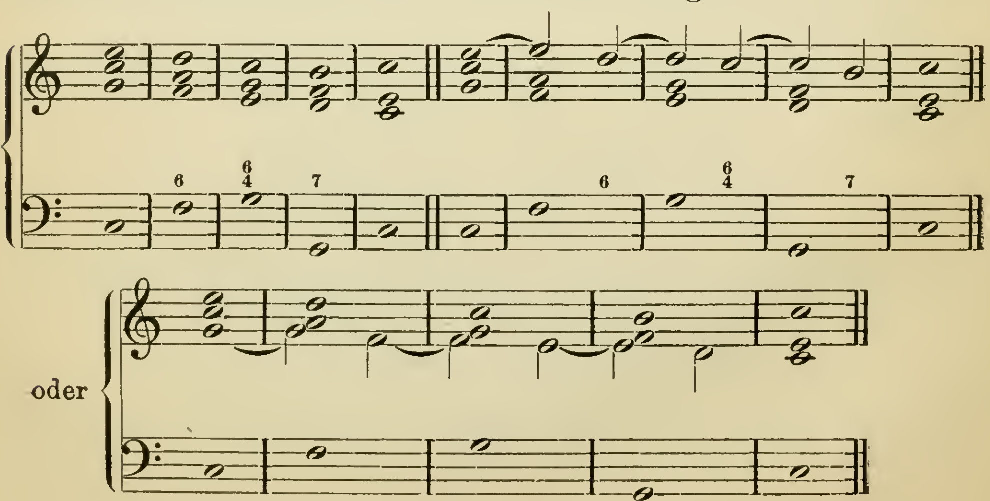
Der vorgehaltene Ton soll dissonierend wirken; er muß also zu einem der übrigen Akkordtöne im Intervallenverhältnis der Septime oder Sekunde stehen.

Infolgedessen lassen sich Vorhalte anbringen im Dreiklang vor Grundton und Terz, im Septimenakkord vor Grundton, Terz und Quinte.

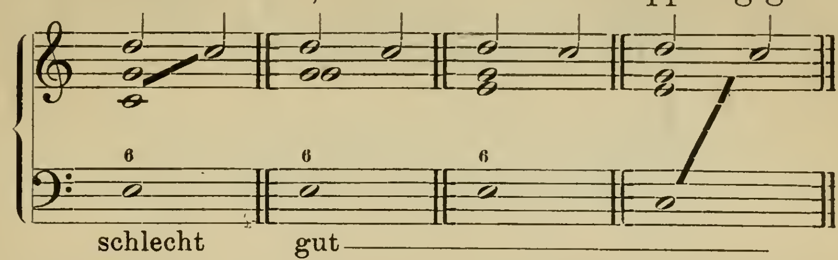
Durch den Vorhalt vor der Quinte im Dreiklang entsteht eine verhältnismäßig schwache Dissonanz; es handelt sich bei diesem harmonischen Gebilde um einen nur schwachen Vorhalt.

Der Vorhalt fällt gewöhnlich auf guten Taktteil, löst sich stufenweise von oben nach unten auf.

Es werden sich also immer dann Vorhalte anbringen lassen, wenn bei der Verbindung zweier Harmonien Akkordtöne sich stufenweise nach unten fortbewegen.

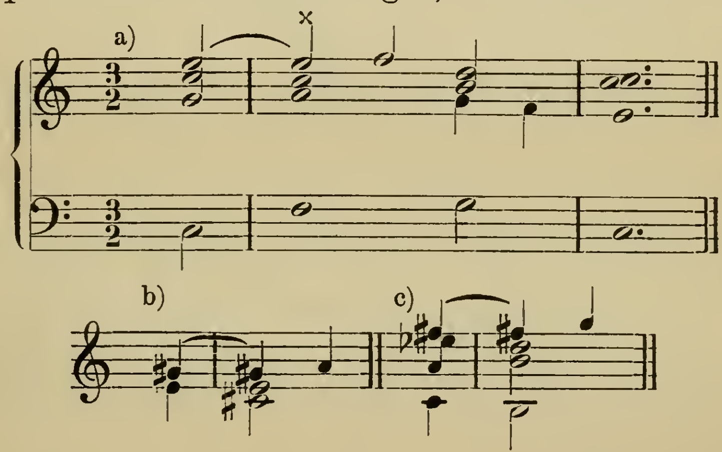


Die Auflösungsnote des Vorhalts darf in den drei Oberstimmen nicht enthalten sein; im Baß ist die Verdopplung gestattet:

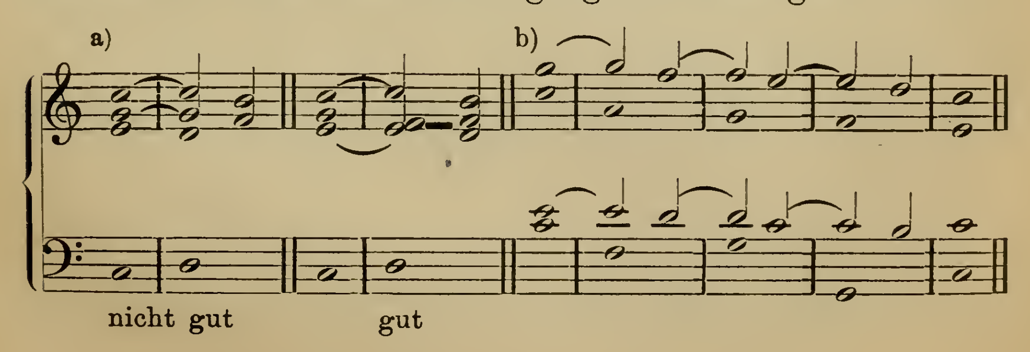


Diese Regel bezieht sich hauptsächlich auf den schlichten, vierstimmigen Satz. Im freien, modernen Tonsatz wird sie bisweilen durchbrochen.

Vorhalte, die sich nach oben auflösen, werden seltener gebraucht; am besten klingt dieser Vorhalt im Sopran, wenn dieser, wie beispielsweise bei Alterierungen, in Halbtönen fortschreitet:

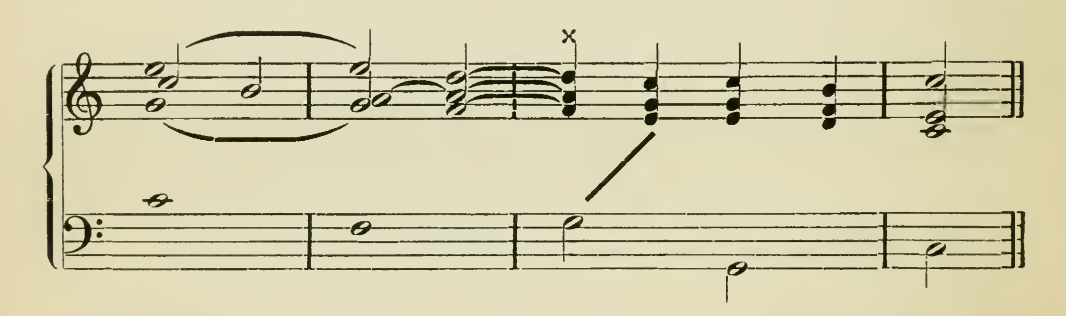


Häufig angewendet werden auch die Vorhalte in zwei Stimmen, die sich dann und zwar am besten in den Oberstimmen in Terzen oder Sextengängen fortbewegen:



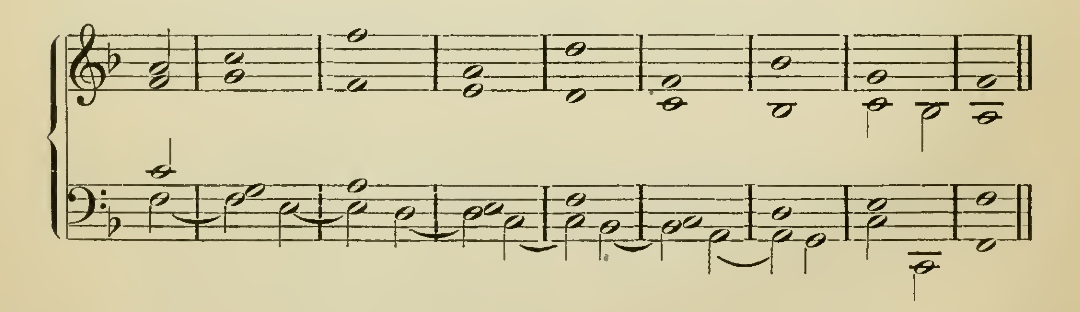


Vorhalte in mehr als zwei Stimmen sind einfacher als Baßvorausnahmen aufzufassen:



Der Baß (bei *) tritt hier mit *g* früher ein, als er sollte, da er nicht zum ersten Akkord des Taktes gehört. Diese Vorausnahme (Antizipation) ist das Gegenteil des Vorhalts.

Vorhalte im Baß klingen beim Dreiklang am besten vor der Terz mit verdoppelter Quinte, vor dem Grundton mit verdoppelter Terz:



Baßvorhalte beim Septimenakkord gebraucht man ebenfalls am besten vor der Terz, oft auch vor dem Grundton:

a) b)

nicht besonders gut besser

gut in Moll

Der vorgehaltene Ton soll gemäß den Forderungen des reinen Satzes vorbereitet und die Dauer der Vorbereitungsnote mindestens ebenso lang wie die der Vorhaltsnote sein:

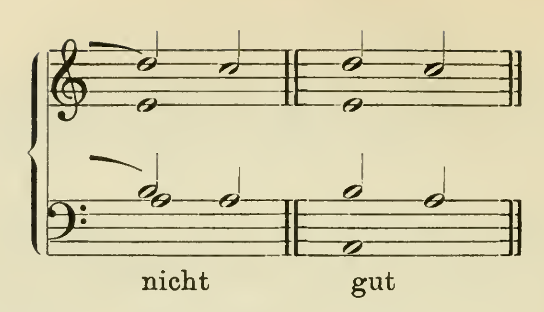


Die neuere Praxis jedoch hält sich nicht so streng an diese Regeln.

Bei den folgenden Aufgaben in ganzen Noten soll der Schüler, nachdem die Bässe ausgesetzt sind, die Vorhalte selbständig anbringen, so daß eine fortlaufende Bewegung in halben Noten entsteht, ausgenommen den letzten Takt. Vor Überladung hat man sich zu hüten.

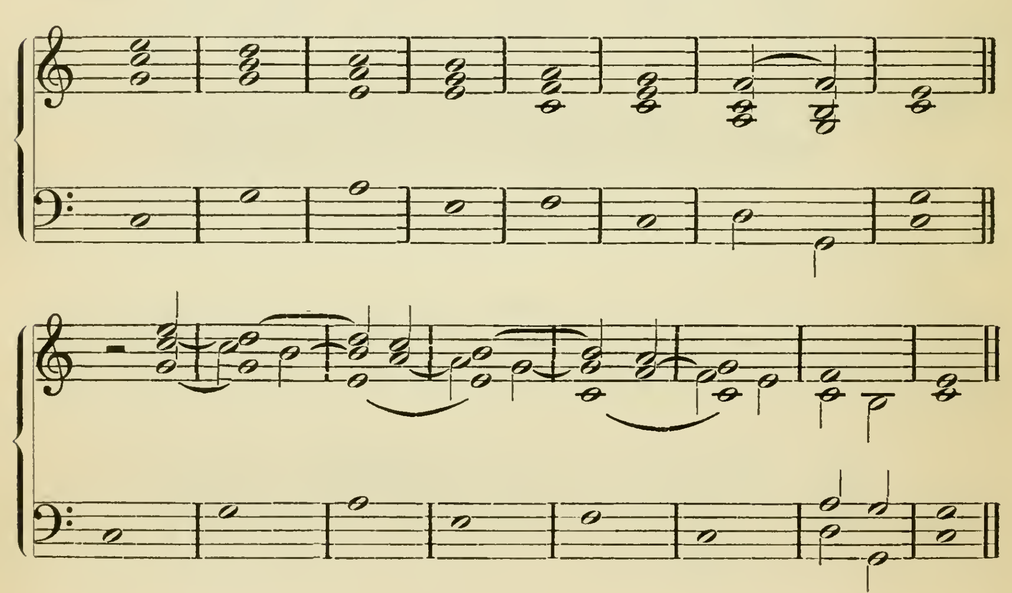
Die Vorhalte sollen möglichst abwechselnd in allen Stimmen gebraucht werden:

Bei dem Umsetzen in die weite Lage muß der Baß, wenn er mit dem Vorhalt zusammentrifft, eine Oktave tiefer gesetzt werden.



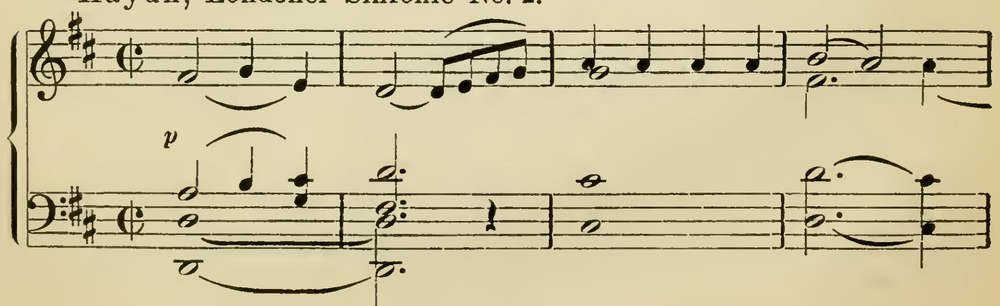
Bewegt sich der gegebene Baß in halben Noten, so sollen keine Vorhalte angewendet werden.

Muster:



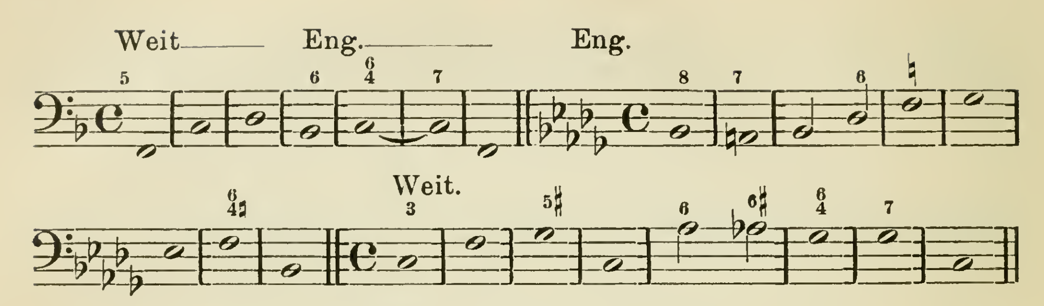
Durch Vorhalte können Quintparallelen oft ihrer unangenehmen Wirkung beraubt werden. Ein Beispiel bietet der Beginn des ersten Allegro in Haydns *D*-dur-Sinfonie:

Haydn, Londoner Sinfonie No. 2.





[1]) Vgl. die Anweisungen auf S. 89 unten.



Bezifferung der Vorhalte.

In der Generalbaßschrift beziffert man zuerst die durch den Vorhalt entstehende Dissonanz und Auflösung vom Baßton aus gerechnet, dazu tritt die übliche Bezeichnung für die zugrunde liegende Harmonie, (ob Dreiklang, Sextakkord, Septimenakkord usw.), wobei aber der Auflösungsintervall nicht wiederholt wird.

a) b) c) *

Dreiklang (wird nicht bezeichnet). Septimenakkord. Sextakkord (6 ist in der Auflösung).

d) e) f)

Quartsextakkord Quintsextakkord. Terzquartakkord.

g) h) *

Sekundakkord. Dreiklang (Vorhalt von unten).



Bei Baßvorhalten beziffert man jedes Intervall vom Vorhaltston aus.

Die Bezifferung 7 6 auf demselben Baßton bedeutet nie einen Septimenakkord mit Sextakkord, sondern Sextakkord mit Vorhalt vor dem Grundton. Ebenso verhält es sich mit der Bezeichnung $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$, Vorhalt vor dem Grundton im Quartsextakkord, und 7 8, Vorhalt von unten vor dem Grundton im Dreiklang.

Das Kapitel über den Vorhalt sei abgeschlossen mit einigen Beispielen aus der Literatur, die dem Schüler eine Vorstellung gewähren mögen von den prachtvollen Wirkungen, die ein Meister aus dem Vorhalt ziehen kann. Das Beispiel aus der Brahmsschen Sinfonie zeigt geistvolle Verwendung der unregelmäßig nach oben gehenden Vorhalte, das Wagnersche Beispiel die ganze Fülle, den reichen Klang der Harmonie, die mit Vorhalten erzielt werden können.

Brahms, *F* dur-Symphonie, 2. Satz:





Wagner, Meistersinger. Vorspiel zum 3. Akt.

ff *dim.*

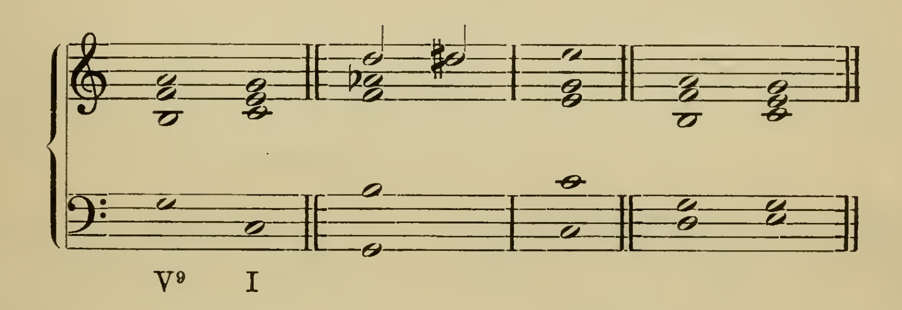
p

tr usw.

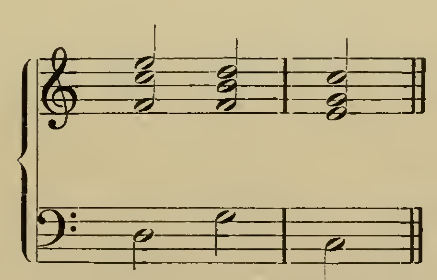
Viel verwendet wird neuerdings der

Nonenakkord.

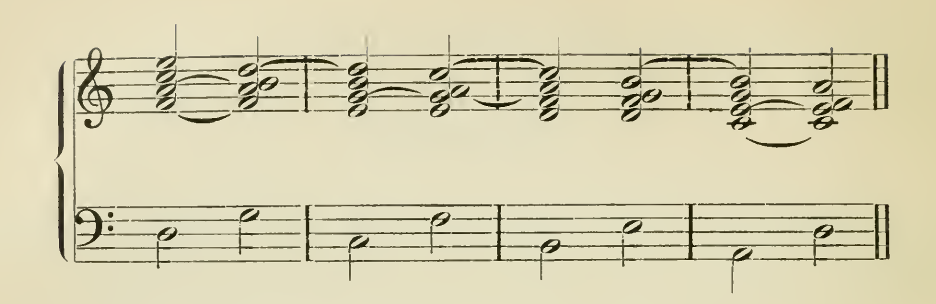
Theoretisch kann man zwar auf jeder Stufe der Tonleiter sowohl Septimen-, wie auch Nonenakkorde errichten. Selbständige Bedeutung hat jedoch von allen diesen Gebilden nur der Dominantnonenakkord, dessen Auflösung der des Dominantseptimenakkordes entspricht. Da er fünf verschiedene Töne enthält, erscheint er im vierstimmigen Satz und auch sonst häufig unvollständig. Umkehrungen und Alterierungen müssen mit Vorsicht verwendet werden.



Allenfalls kommt auch noch der Nonenakkord der zweiten Stufe (mit Unterdominantbedeutung) vor, etwa in dieser Wendung:



Die übrigen Nonenakkorde sind fast ausschließlich Zufallsharmonien, die in der Sequenz (vgl. S. 99 f.), durch Doppelvorhalte veranlaßt, bisweilen vorkommen. Die folgende Kette von Nonenakkorden ist eigentlich eine Folge von Dreiklängen, die durch Doppelvorhalte gewürzt sind:



Schöne Verwendung des Nonenakkords findet man besonders bei Wagner, Grieg, César Franck. Ein paar Beispiele aus der Literatur mögen einige der Wirkungen zeigen, die sich mit dem Nonenakkord erzielen lassen.

Wagner, Rheingold. 2. Szene:

Ein Tand ist's in des Wassers Tie - fe,

la-chen-den Kin - dern zur Lust



Wagner, Meistersinger. 2. Akt, Schluß:



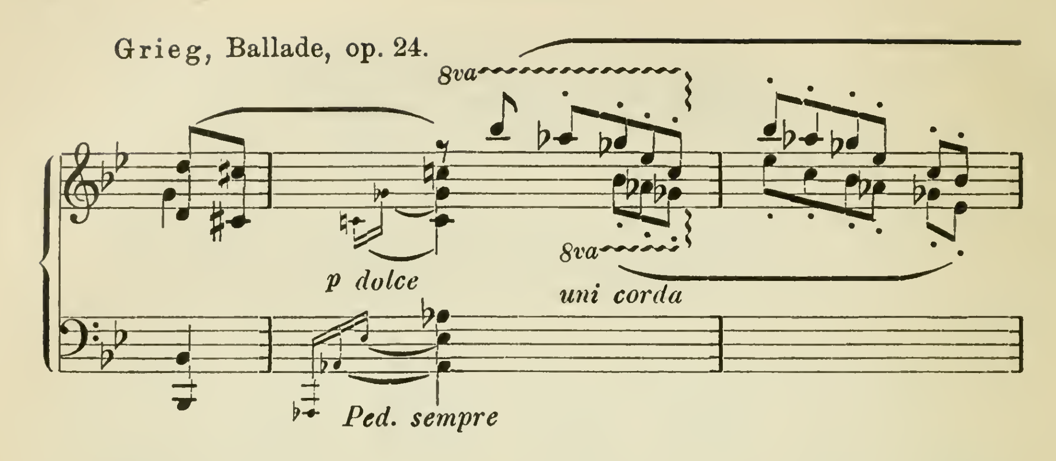

Vorspiel zum 2. Akt.





[1]) Hier spricht die Generalbaßlehre sogar von einem Undezimenakkord nach Analogie des Septimen- und Nonenakkords.

Grieg, Ballade, op. 24.

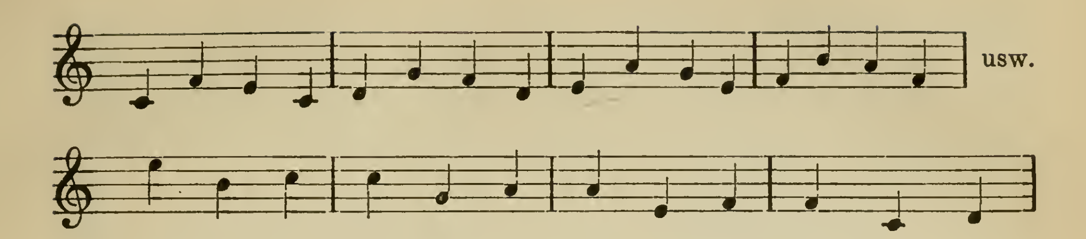






Die Sequenz.

Sequenz nennt man eine in gewisser regelmäßiger Folge wiederholte Tonphrase, die bei den Wiederholungen jedoch nicht von dem gleichen Ton ausgeht, sondern jedesmal von einem anderen Ton. Es gibt steigende und fallende Sequenzen:



Die Sequenz kann beliebig lange fortgeführt werden. Während ihrer Dauer ist die harmonische Weiterführung unterbrochen; sie ist beendet, sobald der zugrunde liegende Akkord wiederum als Funktionsträger aufgefaßt wird und demgemäß die bekannten tonalen Schritte (Kadenz) nach sich zieht. Die Sequenz ist eine Einschaltung in die Kadenz, eine Ausbuchtung der Kadenz, sie entspricht gleichsam einer in einen Text eingeschalteten Parenthese.



Je nach der harmonischen Deutung, die man dem ersten Sequenztakt gibt, ändert sich die klangliche Wirkung. Man kann z. B. die oben mitgeteilte kleine Sequenz begleiten mit *C* dur, *a* moll oder *F dur* (a, b, c des Notenbeispiels). Hier ist auch klargemacht, wie die Sequenz mehr melodische als harmonische Fortschreitung bedeutet. Über dem gehaltenen Akkord fügen sich auch scheinbar dissonante Töne der Sequenz-

melodie gut ein. Natürlich kann man den einzelnen Takten oder Tönen der Sequenz auch verschiedene Harmonien unterlegen. Folgen diese Harmonien in einer gewissen regelmäßigen Anordnung auf einander, dann entsteht die harmonische Sequenz:



Betrachtet man in den obigen Beispielen jeden Takt für sich, so erscheinen eine Menge Akkorde, die man, nach dem Brauche der Generalbaßlehre, als Nebendreiklänge und **Nebenseptimenakkorde der verschiedenen Stufen** bezeichnet. **Einfacher jedoch sind solche Gebilde zu erklären als „Zufallsharmonien“,** die zustande kommen durch Einführung von sogenannten Durchgangs- und Wechselnoten[1]). Ein paar Beispiele mögen zur Erläuterung dienen:



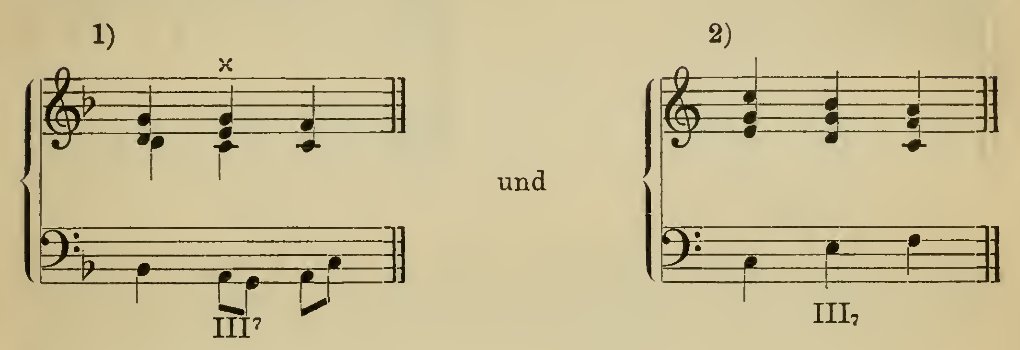
Hier spricht die Generalbaßlehre von einem Septakkord der ersten Stufe in der Umkehrung (*c, e, g, h;* I^6_5). In Wirklichkeit liegt hier eine (in ihrem harmonischen Charakter mehrdeutige) Zufallsbildung vor (*c, g, h, c* kann hier zurückgeführt werden sowohl auf *c, e, g* als Tonika, wie auf *e, g, h* als Parallele der Dominante *g, h, d*), *h* muß abwärts geführt werden

---

[1]) Vgl. S. 80—84.

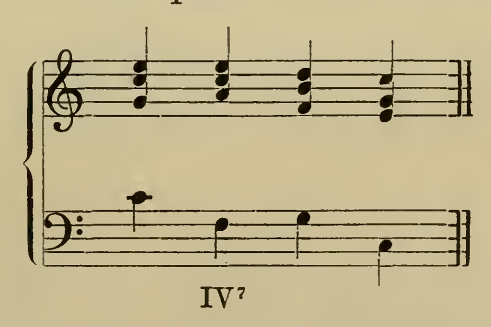
als Durchgangsnote zwischen *c* und *a*, *g* ist Wechselnote und *e* (Baß) Durchgang zu *f*.

In den Beispielen



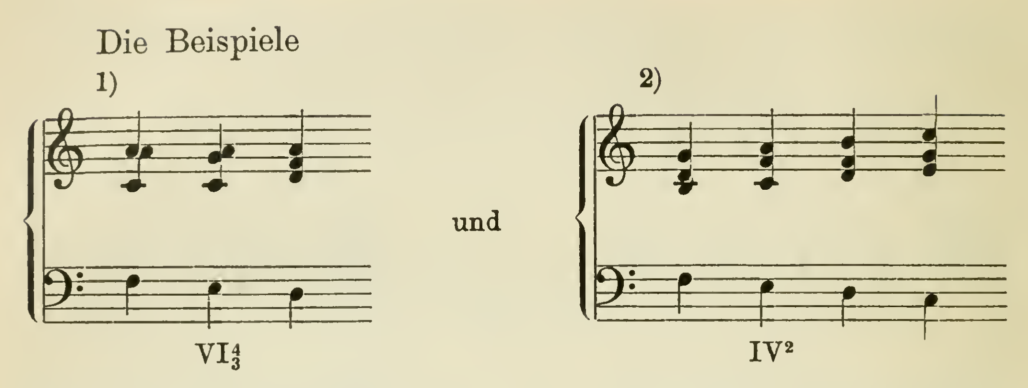
nimmt die Generalbaßlehre einen Septakkord der dritten Stufe an. Auch hier handelt es sich um Zufallsbildungen. In Beispiel 1 ist schon mit dem zweiten Akkord Tonikaboden erreicht. *a*, *c* sind Akkordnoten des tonischen Dreiklangs *f*, *a*, *c*; das *e* ist Durchgangsnote zwischen *d* und *f*, das *g* verzögert den Eintritt von *f*, bringt als sogenannter „Vorhalt“ aus dem vorhergehenden Akkord die fremde Note *g* in den Dreiklang *f*, *a*, *c*. In Beispiel 2 ist der sogenannte Septakkord noch auf Tonikaboden, doch schon schreitet *h* als Durchgangsnote von *c* zu *a*, *d* von *e* zu *c*, *e* von *c* zu *f*.

Der vermeintliche Septakkord der vierten Stufe in:



stellt sich dar als eine Übermalung des Unterdominantdreiklangs. Das *e* bleibt liegen als Variante für *f*; diese Übermalung läßt die IV nicht so selbständig aufkommen, wie im Dreiklang *f*, *a*, *c*, sie wirkt drückend, während die Übermalung der IV mit *d*: *f*, *a*, *c*, *d*, (II_7) die Unterdominante zwar auch forttreibt, aber kräftig, nicht unterdrückend.

Die Beispiele



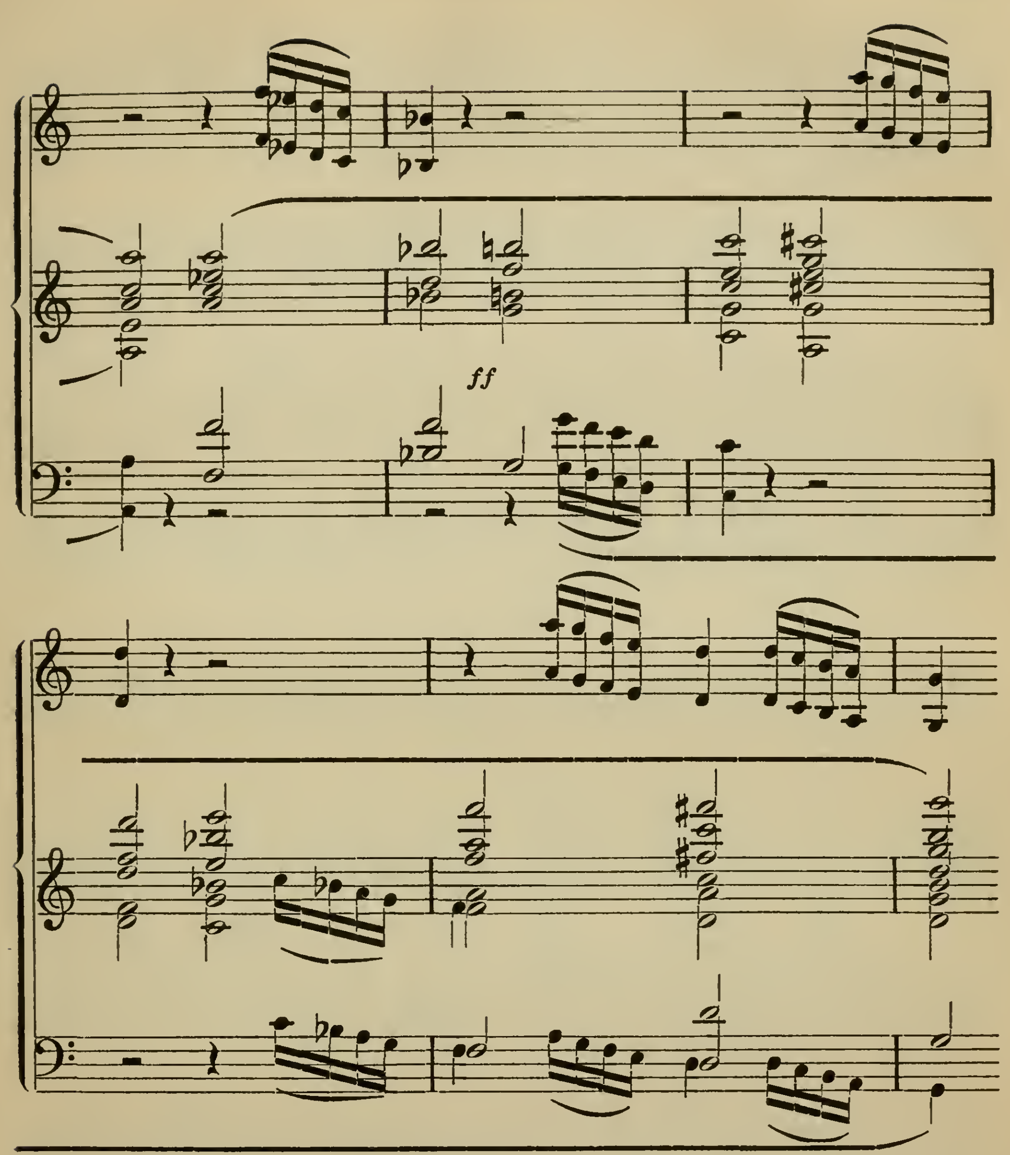
zeigen sogenannte Septakkorde der 6. und 4. Stufe. Bei 1) sind jedoch *g* und *e* nur Durchgänge zur 2. Stufe *d, f a*.

Bei 2 ist *a* Durchgang zu *h*, *f* Wechselnote von *d* her zu *g*, *c* und *e* wieder Durchgänge, das Ganze eine Dominanterweiterung, ein Atemholen der Dominante.

Die Sequenz ist ein freies sich Ergehen in der Tonalität. Die Tonalität muß herangereift sein, bevor man sich in ihr mit künstlerischer Wirkung ergehen kann. Sequenzen die ohne genügende Veranlassung eintreten, wirken leer, schablonenhaft. Beethoven z. B. bringt Sequenzen gern dann, wenn die Tonalität schon erschöpft ist, etwa im Repetitionsteil, (dritten Teil) der Sonate oder Symphonie, wo das zweite Thema in der gleichen Tonalität auftritt wie das erste.

Beethoven, Erste Symphonie, erster Satz.





folgt Rückleitung nach *C*dur.

Die Sequenz hat hier den Zweck, eine Auffrischung zu bringen, von dem *C*dur, das hier in breiten Flächen alle Themengruppen deckt, etwas abzuweichen, ohne doch die Tonalität aufzugeben, zu wechseln.

Auch in der Vokalmusik mag sich sehr wohl durch den Text ein Anlaß zur Sequenzbildung bieten. Ein lehrreiches Muster gibt Mozart im ersten Finale von „Figaros Hochzeit". Der Graf fragt Figaro, warum er beim Hinausspringen aus dem Fenster des Pagen Patent bei sich getragen habe. Figaro

ist in Verlegenheit um einen Ausweg. Er sucht, sucht, sucht — Sequenz. Endlich kommt er auf die List: „Es fehlte das Petschaft“ — das letzte Sequenzglied wird zum Funktionsträger umgedeutet, fester Boden in der Tonalität ist gewonnen:




Gräfin.
Susanne. Das Petschaft.
noch das Petschaft.
Figaro.
fehl-te?
Gib Antwort!
Ein Ge-
Graf.
rin - ges. . .
War-um so ver - le - gen?
cresc.
f
Figaro.
Man ver - gißt sonst nicht gern so ein Sie-gel.

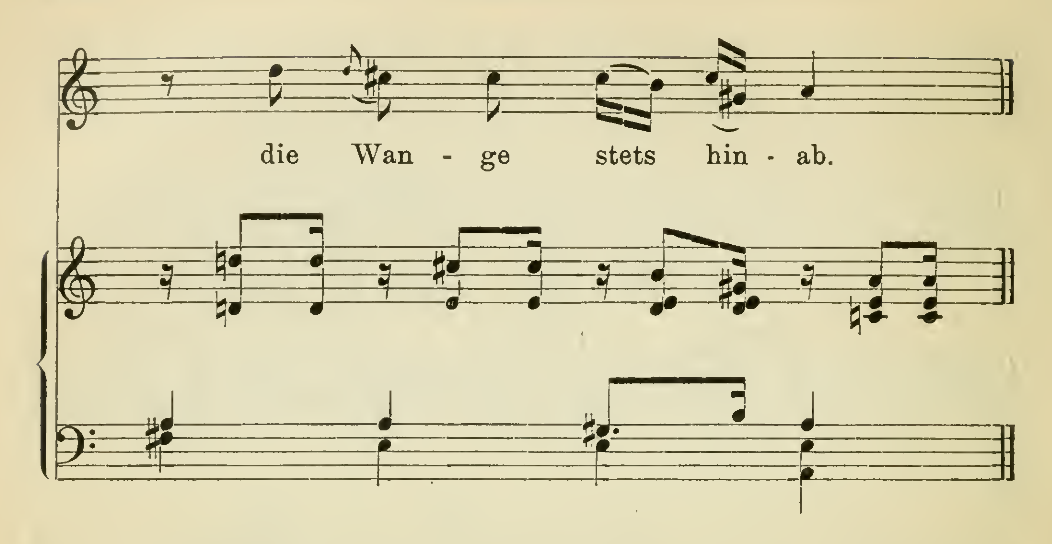
Eine melodische Phrase wird etwa eine Stufe höher wiederholt; die übrigen Stimmen schmiegen sich genau in demselben Abstand an wie zuvor. Unter dem leisen Schritt der Melodie können die farbenprächtigsten Harmonien erblühen (modulierende Sequenz), und unter all der Pracht atmet leise und zart die Tonalität. Von dieser Art ist die reich ausgezierte *H* dur-Kadenz in Chopins Nocturne op. 62, No. 1:



Welche intensive Wirkungen, welche Steigerungen des Gefühlsausdrucks durch harmonische Sequenzen zu erzielen sind, könnten zahlreiche Beispiele aus Schubert, Schumann,

Chopin, Wagner, Liszt, Hugo Wolf bezeugen. Hier sei nur eine Stelle aus Schuberts Lied „Die Liebe hat gelogen“ (Platen) angeführt:





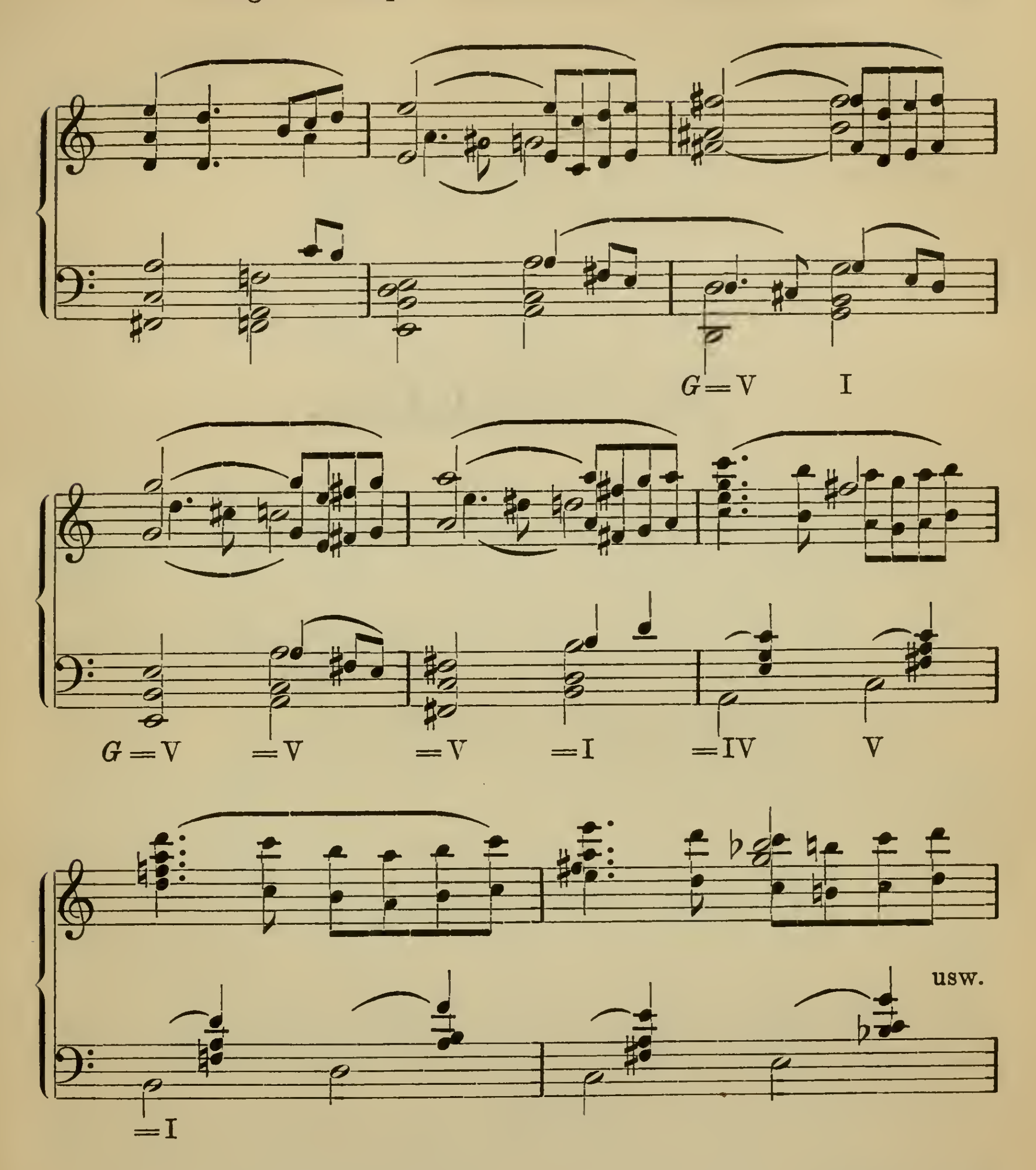
Auch in Schuberts „Gruppe aus dem Tartarus“ finden sich zahlreiche Stellen von höchster Eindringlichkeit, die auf Sequenzen zurückgehen.

Als Zufallsbildungen in der Sequenz und endlich als Übermalung in der Kadenz (s. das Beispiel vom sog. 7-Akkord der IV. Stufe) können die sogen. Nebenseptimenakkorde der Generalbaßlehre vorkommen.

Die Generalbaßlehre nennt den Dominantseptakkord auch Hauptseptimenakkord.

Die übrigen Septimenakkorde nennt sie Nebenseptimenakkorde (und zwar II^7 und VII^7 Nebenseptimenakkorde erster Ordnung, I^7, III^7, IV^7 und VI^7 Nebenseptimenakkorde zweiter Ordnung).

Vorzügliche Beispiele für den Gebrauch dieser sogenannten Nebenseptimenakkorde in der Sequenz bietet in großer Fülle Wagners „Meistersinger“-Vorspiel. Nur eine kurze Stelle daraus sei hier angeführt. Sie zeigt, wie alle diese Akkorde sich leicht in drei Funktionen I, IV, V eingliedern:



Daß auch Nonenakkorde in diesem Sinne sich in der Sequenz finden, ist schon erwähnt worden (S. 94 f.).

Aufgaben. Der Schüler suche in den Werken der Meister zahlreiche Sequenzstellen auf und studiere sie. Er versuche Sequenzen in verzierten Kadenzen anzubringen; auch später bei seinen Übungen in der Modulation bringe er gelegentlich mit Geschmack Sequenzen an.

II.

Die Modulation.

Die Betrachtungen des ersten Hauptabschnitts bezogen sich auf Akkordverbindungen innerhalb einer und derselben Tonart. Im vorliegenden Abschnitt werden solche Akkordverbindungen untersucht, die nicht derselben Tonart sich einordnen, d. h. modulierende. Aus einer Tonart mittels Kadenz in eine neue übergehen heißt „Modulieren“.

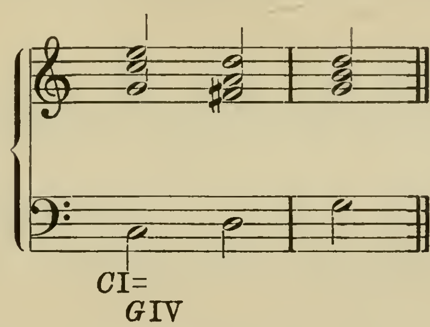
Auch beim Modulieren beschränken wir uns zunächst auf die Kadenzschritte I, IV, V, I. Nur wird jetzt die I umgedeutet zu einem Glied einer neuen Tonart, und darauf folgt die Kadenz IV, V, I der neuen Tonart. Da jeder Dreiklang in vielen Tonarten leitereigen ist, kann man ihn als Bestandteil einer jeden dieser Tonarten leicht umdeuten. *C*, *e*, *g* z. B. gehört zu *C* dur (1. Stufe), *a* moll (3. Stufe), *G* dur (4. Stufe), *F* dur und *f* moll (5. Stufe), *e* moll (6. Stufe). Es kann also an den *C* dur-Akkord ohne weiteres die Kadenz einer jeden dieser Tonarten angehängt werden, und damit ist die Modulation in die betreffende Tonart vollzogen.

Es seien zuerst die typischen, naheliegenden Modulationen erörtert, erst nach diesen die komplizierteren. Die naheliegendsten Akkordverbindungen von jedem Dreiklang aus sind die Ober- und Unterdominante, obere oder untere Mediante, also

C, *e*, *g* — *g*, *h*, *d*
— *f*, *a*, *c* oder *f*, *as*, *c*.
— *e*, *g*, *h*
— *a*, *c*, *e*.

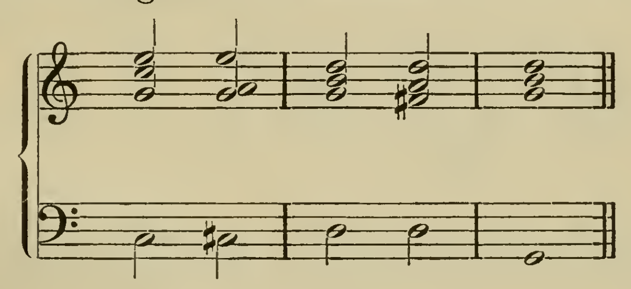
Es seien die Modulationen vom Durdreiklang aus vorangestellt. Jeder Durdreiklang kann auftreten als Tonika (I), Unterdominant- (IV), Dominantdreiklang (V).

1) Der Tonikadreiklang wird umgedeutet als IV, darauf kann sofort V—I der neuen Tonart folgen und die Modulation ist fertig:



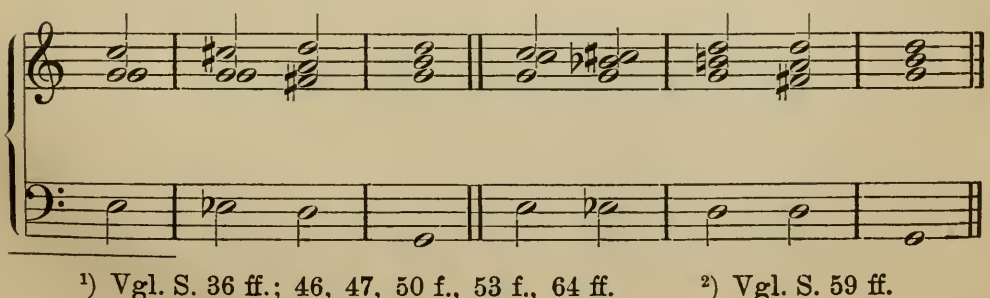
Die Einführung des chromatischen Zeichens *(fis)* wird logisch begründet. Alle früher angegebenen Mittel zur Verzierung und Erweiterung der Kadenz[1]) können natürlich auch bei der Modulation in der Kadenz der neuen Tonart angewendet werden.

So könnte die obenstehende einfache Modulation von *C-G* dur etwa wie folgt variiert werden:

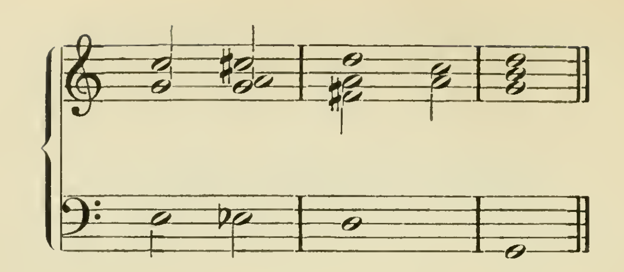


Die klassischen Meister nahmen ihren Weg gern[2]) über eine ganz bestimmte Subdominantfärbung:
den sogen. übermäßigen Sextakkord der IV. Stufe in Moll, oder
" " " Quintsextakk. " " " " " "
" " " Terzquartakk. " II. " " "

In unserem Falle etwa:



[1]) Vgl. S. 36 ff.; 46, 47, 50 f., 53 f., 64 ff. [2]) Vgl. S. 59 ff.



Ein Beispiel aus Beethovens *C* dur-Sonate op. 2, No. 3 (1. Satz. Überleitung zum 2. Thema in *G* dur) zeige die Verwendung des übermäßigen Sextakkordes:



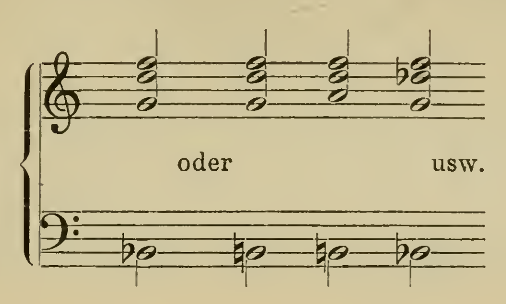
usw. mit schließlicher Auflösung nach *G* dur.

2) Umdeutung des Tonikadreiklangs als V.

Auf den ehemaligen Tonika-, nunmehrigen V-Dreiklang folgt I der neuen Tonart. Damit ist die neue Tonart jedoch noch nicht begründet; noch fehlt die wichtige IV und die Reibung IV—V.



Auch hier kann natürlich der Unterdominantdreiklang in seiner Funktion verstärkt oder variiert werden, etwa durch:



3) Umdeutung des Tonikadreiklangs als Parallele (VI. Stufe.[1])



Diese Modulation ist besonders in Moll beliebt; alltäglich ist etwa in einem Sonatensatz in *c* moll die Einführung des 2. Themas in der Tonart der Obermediante, *Es* dur.

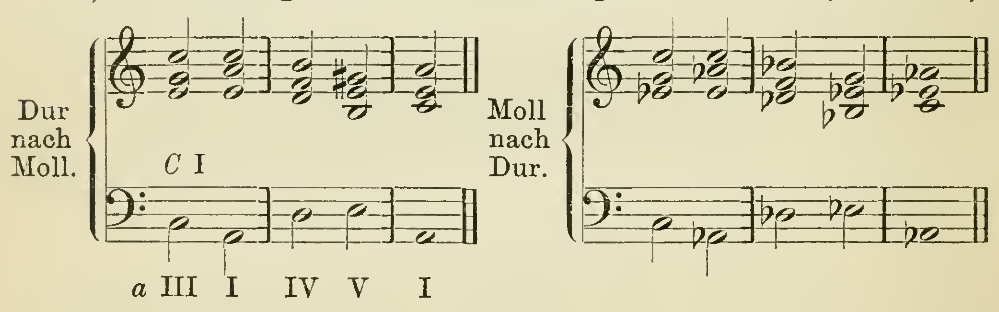
Beispiele dafür siehe bei Beethoven, op. 2, No. 1, 1. Satz: Haupthema *f* moll, 2. Thema *As* dur. op. 10, No. 1, *c* moll—*Es* dur. op. 13, *c* moll—*Es* Dur usw.

Geht man von Dur aus, etwa *C* dur, dann wäre *e* moll eine matte Gegenfarbe. Beethoven erreicht eine strahlende Wirkung in der Waldsteinsonate op. 53, 1. Satz, indem er von *C* dur aus nach der Mediante sich neigt, sich auf der Dominante der neuen Fläche festsetzt, dann aber plötzlich *E* dur anstatt *e* moll ergreift. Dieser Übergang von *C* nach *E* (Takt 14—34 des 1. Satzes) sei der Raumersparnis wegen hier nur im harmonischen Auszug skizziert. Das Original sei daneben gehalten:

[1]) Vgl. S. 50 ff.



4) Umdeutung des Tonikadreiklangs als Mediante (III. Stufe).

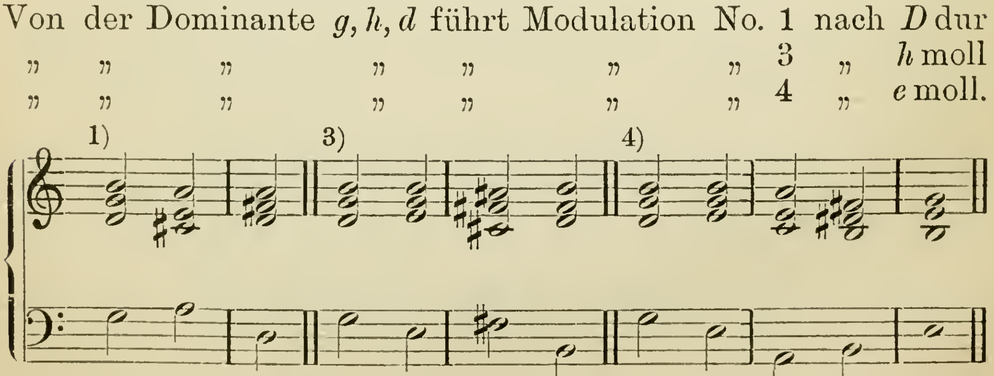


Die Übergänge von Dur nach Dur (*C* dur—*A* dur) und Moll nach Moll (*c* moll—*as* moll) sind schwieriger und werden später noch zu behandeln sein.

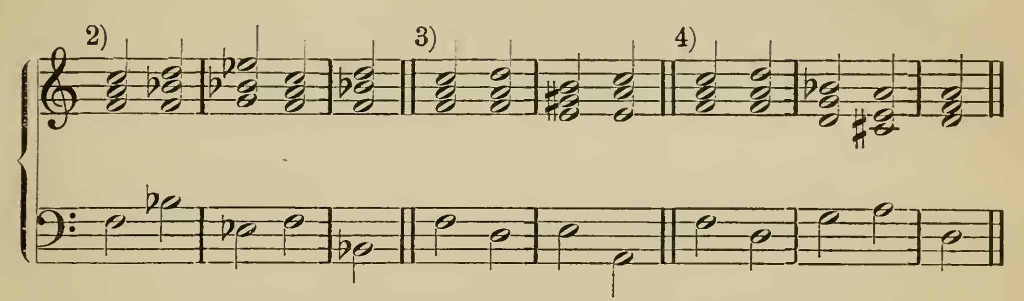
Die nämlichen vier Modulationen können anstatt von der Tonika aus auch von der Dominante und Unterdominante ausgehen.

Zunächst in Dur.

Von der Dominante *g, h, d* führt Modulation No. 1 nach *D* dur
" " " " " " " 3 " *h* moll
" " " " " " " 4 " *e* moll.



Von der Subdominante *f, a, c* führt Modulation No. 2 nach *B* dur
" " " " " " " 3 " *a* moll
" " " " " " " 4 " *d* moll



Von der Mollsubdominante *f, as, c* ergeben sich neue Modulationsmöglichkeiten. *F, as, c* kann aufgefaßt werden als zweite Stufe von *Es* dur; die zweite Stufe wiederum als Stellvertreterin der vierten Stufe, führt so leicht zur *Es* dur-Kadenz:



Aufgabe: Von verschiedenen Dreiklängen aus Modulationen zu schreiben und zu spielen nach den Tonarten, in welchen der betreffende Dreiklang als leitereigener Akkord vorkommt.

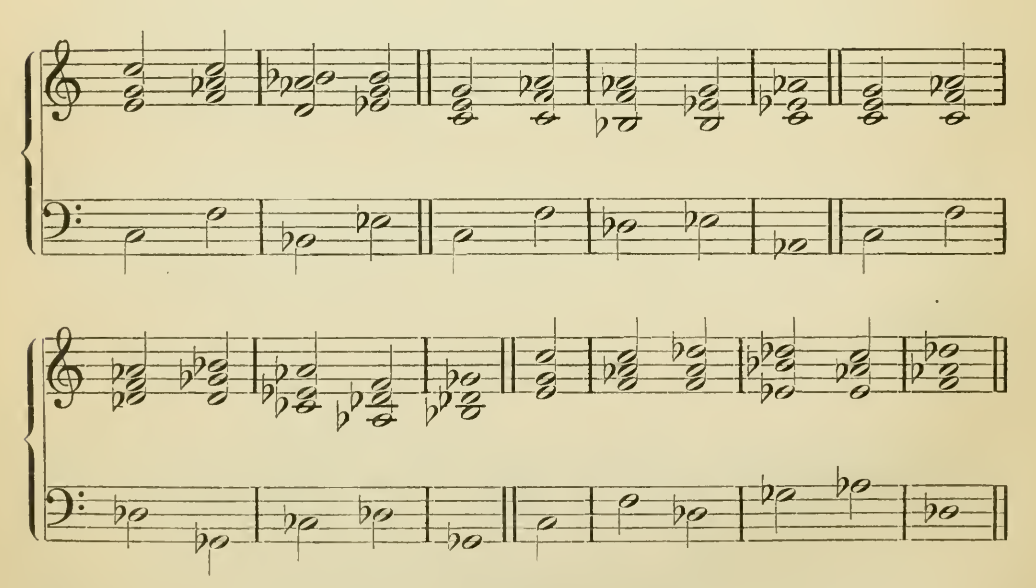
Alle bisherigen Modulationen waren schlicht und kräftig, aber ohne besonderen Glanz, ohne Raffinement. Andere Umdeutungen geben weitere Ausblicke, machen stärkere, überraschendere Wirkung. Der Tonikadreiklang kann z. B. auch als neapolitanischer Sextakkord umgedeutet werden (s. Kap. I, S. 38); so erhalten wir die Modulation *C* dur—*H* dur oder *h* moll:



Der Dominantdreiklang, als neapolitanischer Sextakkord umgedeutet, führt nach *fis* moll:

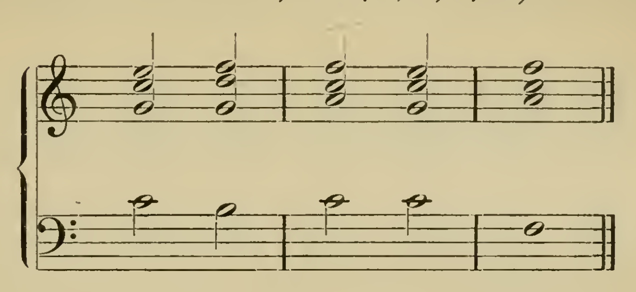


Setzt man in der Durkadenz für die Dursubdominante den Molldreiklang ein, so ergibt sich leichter Übergang von *C* dur nach den *B*-Tonarten *Es-*, *As-*, *Des-*, *Ges* dur:

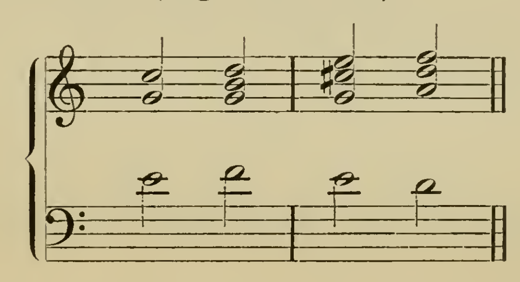


Auch der Dominantseptimenakkord *g*, *h*, *d*, *f* läßt sich mannigfach umdeuten:

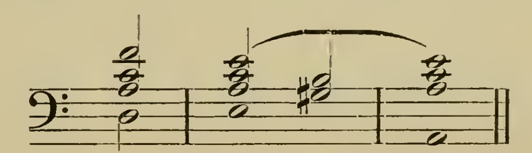
1) als IV von *F* dur (in Form des sog. alterierten $^6_5$ Akkordes der zweiten Stufe, s. S. 47 f., 56. *fis, a, c, d.*):



2) als IV von *d* moll (sog. Durvierte):

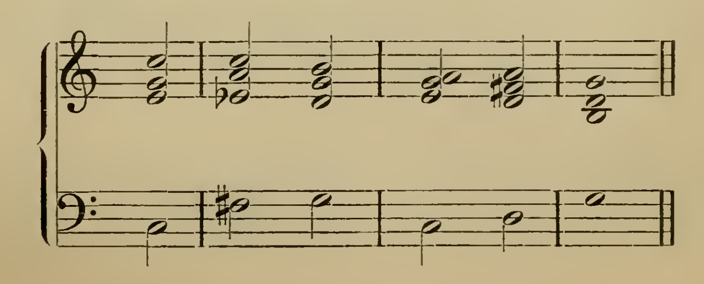


Der sogenannte Septakkord der II. Stufe (*d, f, a, c*) läßt sich umdeuten als Unterdominante von *a* moll:

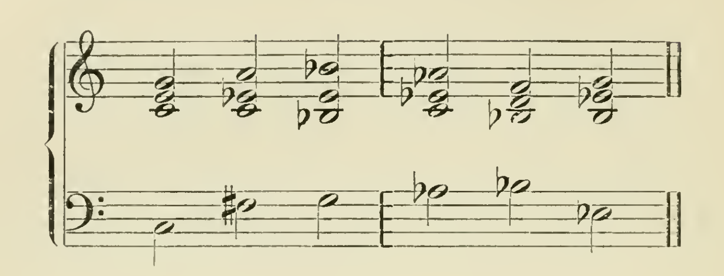


Viele Modulationsmöglichkeiten bietet die sogenannte alterierte IV (vgl. S. 57). Sie heißt in *C* dur *fis, a, c, es* und kann umgedeutet werden:

1) als Dominantstellvertreter von *G* dur (VII⁷ s. S. 45):

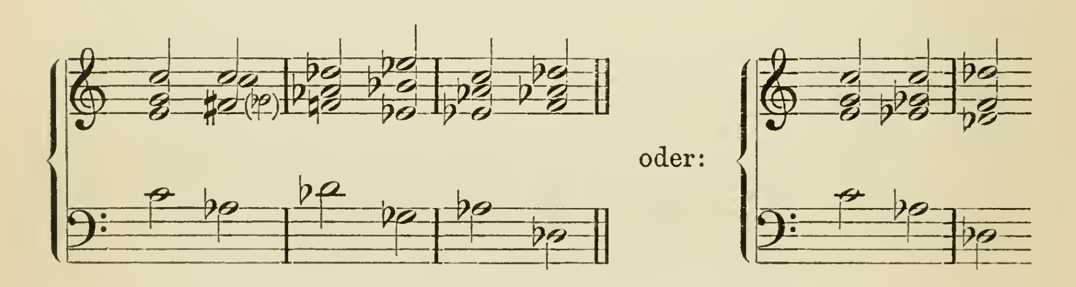


2) als Subdominante (sog. doppelt alterierter Sept-Akkord der zweiten Stufe, s. S. 56 in *Es* dur):



Der sog. übermäßige Sextakkord der vierten Stufe und die ihm verwandten Akkorde (s. S. 59 f.) sind recht brauchbar zur Modulation, sobald sie enharmonisch verwechselt werden, d. h. nicht bloß umgedeutet als Glied einer neuen Tonart, sondern zugleich verändert geschrieben.

as, c, fis z. B. kann als *as, c, ges* sofort Dominante von *Des* dur werden:



Um eine starke Farbe für die Tonalität zu gewinnen, mischt z. B. Beethoven in der Klaviersonate op. 2, No. 2, letzter Satz, *B* dur in die Tonart *A* dur ein:





Der übermäßige Sextakkord klingt, wie die letzten Beispiele zeigen, in vielen Akkordverbindungen gleich einem Dominantseptimenakkord. Dieser Septakkord kann also ohne weiteres an die Stelle des übermäßigen Sextakkordes treten, vermittelst der enharmonischen Verwechslung, d. h. des Ersetzens eines Tones durch einen gleichklingenden Ton anderer Benennung, wie etwa *fis* für *ges*, *his* für *c*, *gis* für *as*.

Aufgaben: In entferntere Tonarten zu modulieren durch Umdeutung des neapolitanischen Sextakkordes, des Dominantseptimenakkordes, des übermäßigen Sextakkordes.

Die enharmonische Verwechslung

eröffnet überhaupt eine Menge neuer Möglichkeiten.

1) Der Dominantseptimenakkord *g, h, d, f* enharmonisch verwechselt mit *g, h, d, eis* kann aufgefaßt werden als Unterdominante von *H* dur oder *h* moll (sog. übermäßiger $^{6}_{5}$-Akkord der vierten Stufe):



Oder *g, h, d, f* = *g, h, cisis, eis* führt wiederum nach *H* dur (als sog. übermäßiger $^{3}_{4}$-Akkord der zweiten Stufe).

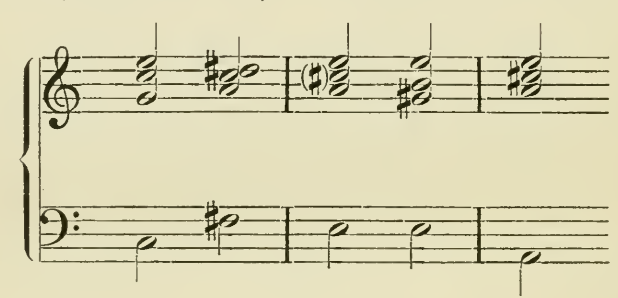
Von den Umkehrungen des Dominantseptakkordes ist zu dieser enharmonischen Verwechslung nur der Sekundakkord

geeignet. Der $^6_5$- und $^4_3$-Akkord ergeben, umgedeutet, zu schwache Subdominanten.

2) die alterierte IV. Stufe *fis, a, c, es* umgeschrieben als *fis, a, c, dis* hat vielfache Verwandlungen.

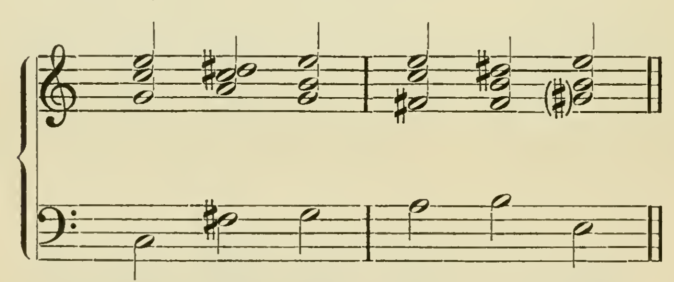
fis, a, c, es konnte sein:
IV (alterierte IV) in *C* dur oder *c* moll.
V (VII^7) in *G*.
IV (II$^6_5$) in *Es*.

Ebenso kann *fis, a, c, dis* dreierlei sein:
a) IV (alterierte IV) in *A* dur oder *a* moll:



Ein Schulbeispiel klassischer Modulationsweise.

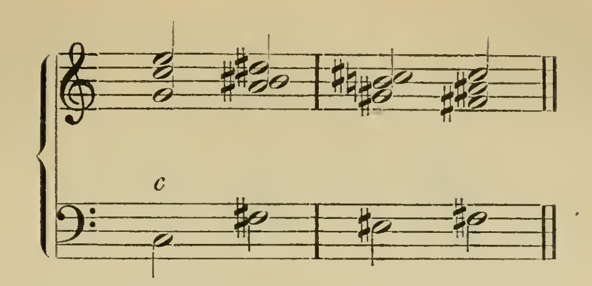
b) V (VII^7) von *E* dur oder *e* moll:



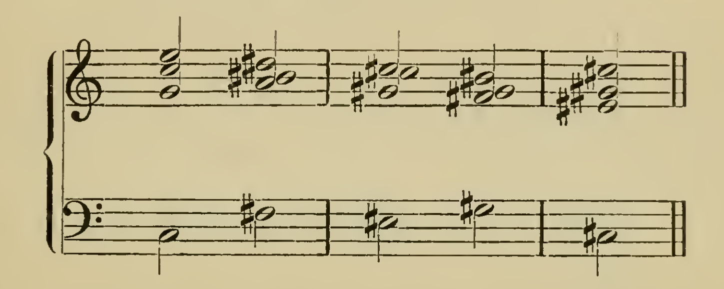
c) IV (II$^6_5$) von *C*, die bekannte Umdeutung.

Dazu kommen noch andere Umdeutungsmöglichkeiten. In *fis, a, c, es* kann *c* als Vorhalt zu *h* aufgefaßt werden und demgemäß *fis, a, c, dis* geschrieben werden (s. oben). Man kann auch das *a* als Vorhalt (vor *gis)* ansehen, und schreibt dann *fis, a, his, dis* oder *fis* (resp. *ges*) als Vorhalt zu *f* und schreibt dann *ges, a, c, es.*

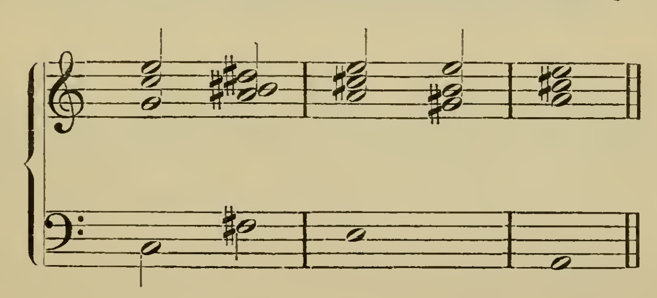
In der Form *fis, a, his, dis* kann die alterierte IV sein:
a) alterierte IV. Stufe von *Fis* in dur oder *fis* moll:



Dominante von *Cis*:

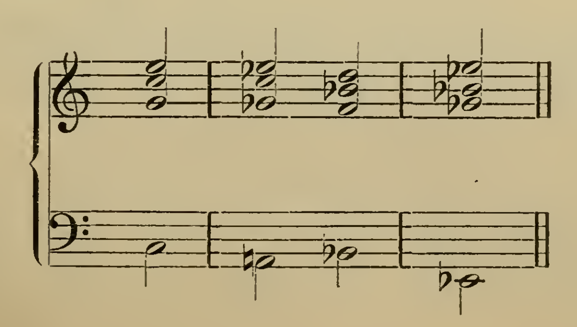


Endlich kann *fis, a, his, dis* Subdominante (II^{6}_{5}) von *A* sein:

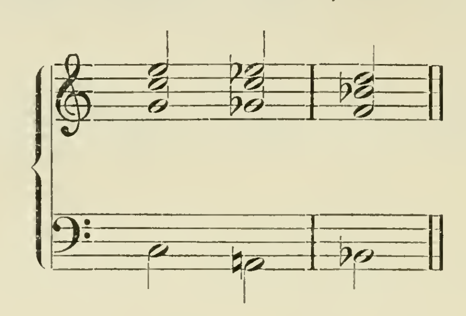


In der Form *ges, a, c, es* kann die alterierte IV erscheinen

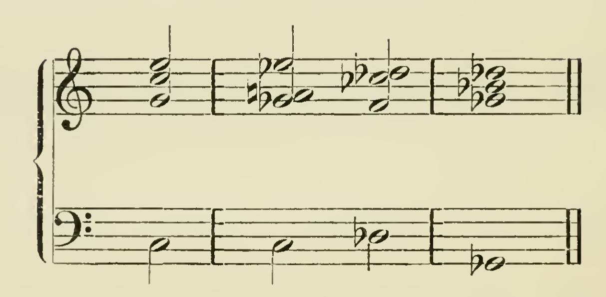
a) als alterierte IV. Stufe von *Es* dur oder *es* moll (an Stelle von *as, c, es*):



b) als Dominante von *B* (verminderter Septakkord als Stellvertreter der Dominante):



c) als Unterdominante von *Ges* (für *ces, es, ges, as*):

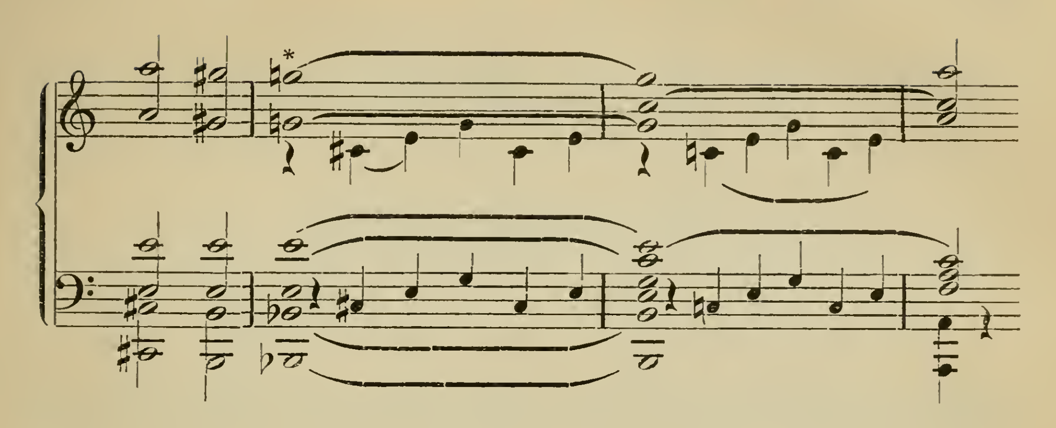


Sehr wirksame Verwendung der alterierten IV zeigt eine berühmte Stelle aus Beethoven: Der Übergang aus *E* dur nach *F* dur wird bewirkt durch die alterierte IV von *E*:

ais, cis, e, g
= *b, cis, e, g*
= *b, c, e, g*, d. h. Dominante von *F*.

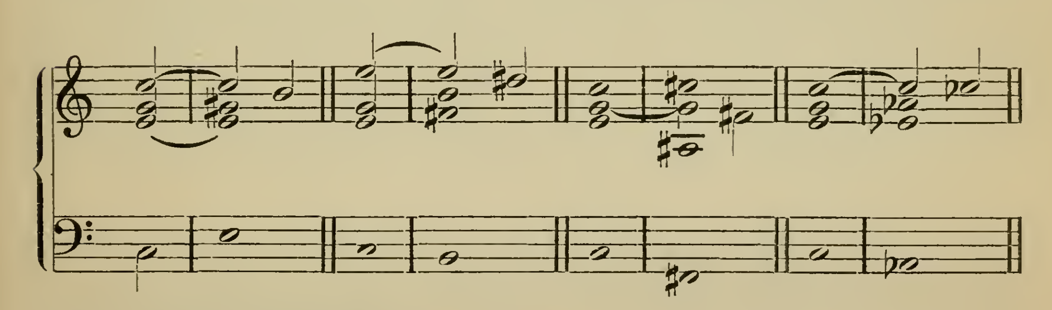
Beethoven, Leonoren-Ouvertüre No. 3. 2. Thema.



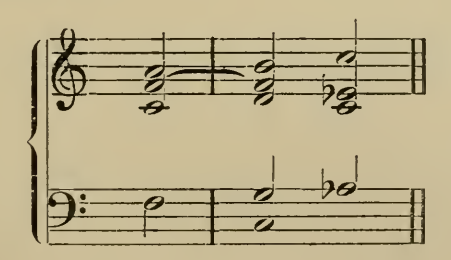


Modulationen dieser und ähnlicher Arten — man kann sie Kleinmodulationen nennen — vollziehen die klassischen Meister gern mit Hilfe gemeinschaftlicher Töne, mittels Übermalung.

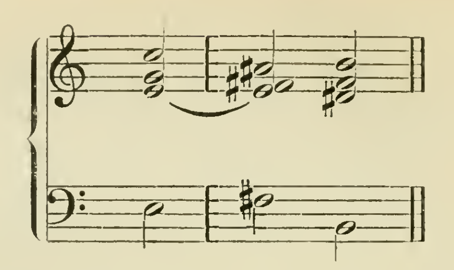
Jeder Dreiklang kann mit jedem beliebigen anderen Dreiklang verbunden werden. Ist kein gemeinschaftlicher Ton vorhanden, so kann er hergestellt werden z. B. durch Vorhalt:



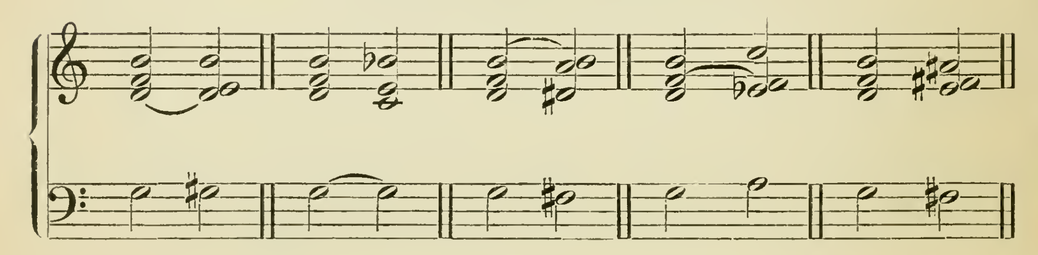
oder durch Antizipation:



Mit dem scheinbar entferntesten Akkord kann ein Dreiklang verbunden werden, z. B.:

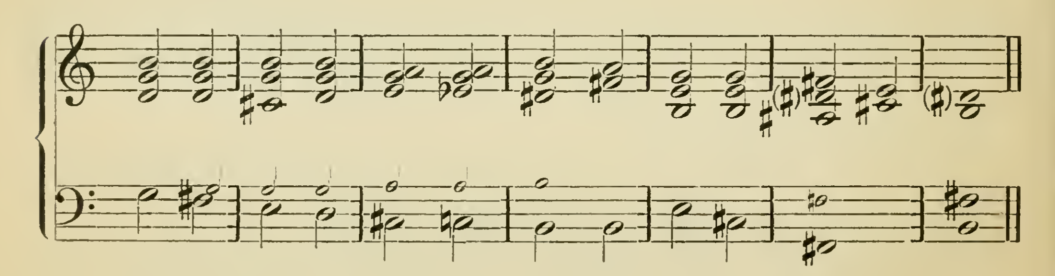


Ein Dominantseptakkord mit einem beliebigen anderen:[1])



Die Möglichkeiten sind unerschöpflich und können nur angedeutet werden.

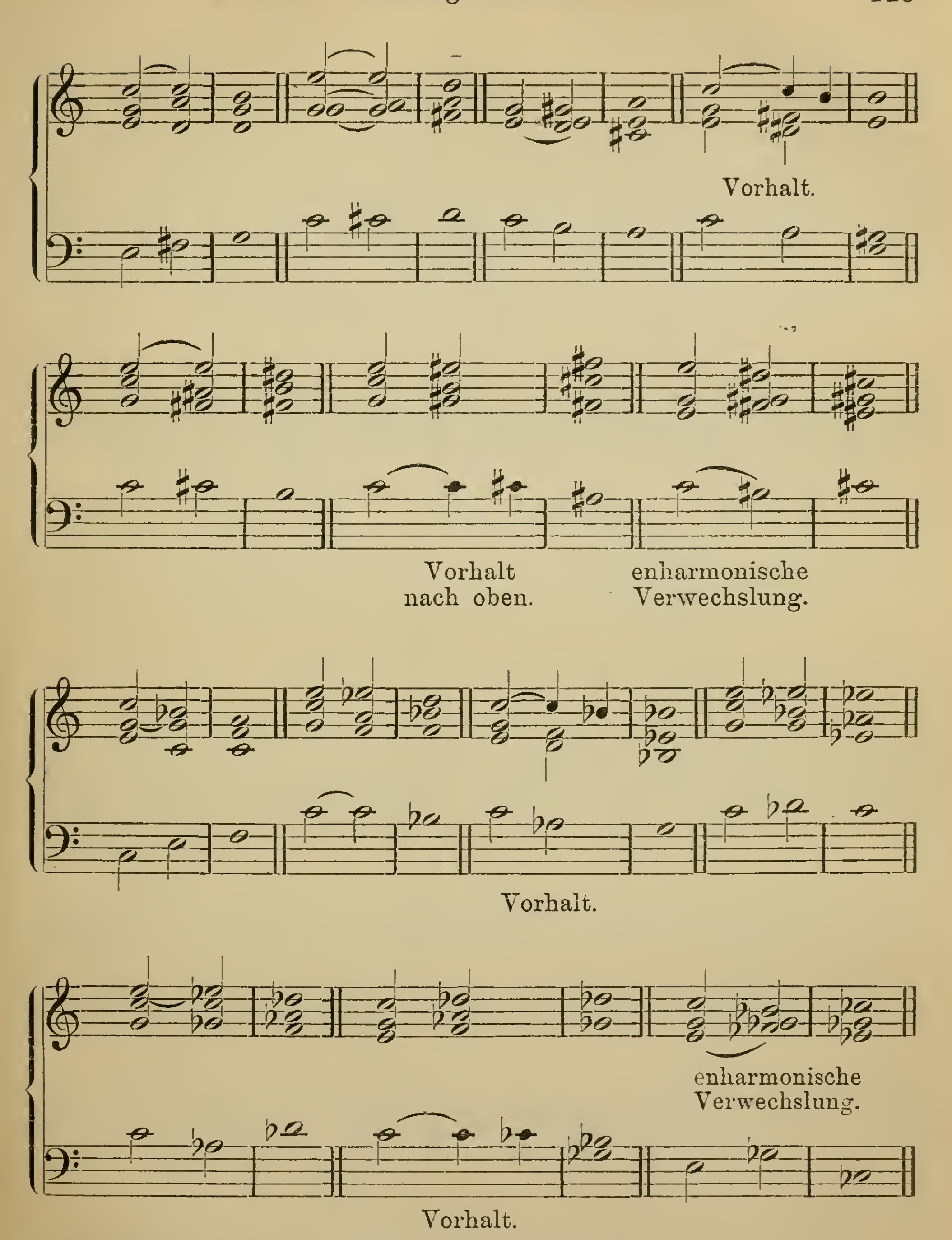
Während so die Harmonien sich verschlingen, durchdringen, sich ausbreiten oder zusammenziehen, wandelt sich unter dem Wallen der einander schiebenden Klänge sachte die Tonalität; im folgenden Beispiel wird der Übergang von *G* dur nach *h* moll oder (*H* dur) sehr sachte, dabei aber doch farbenreich bewirkt:



Mittelst eines oder mehrerer liegenbleibender Töne kann ein Durdreiklang ohne weiteres mit fast allen Dominantseptakkorden glatt verbunden werden; nur bisweilen muß man mit Vorhalt und enharmonischer Verwechslung nachhelfen:

---

[1]) Über diese sogenannten „Trugschlüsse" vgl. S. 125 f.



Unter das Kapitel: Modulation mit Hilfe liegenbleibender Töne und enharmonischer Verwechslung gehört auch in vielen Fällen der Trugschluß.

Der Trugschluß

entsteht durch unregelmäßige Auflösung eines Septakkordes. Von *g, h, d, f* kann man z. B. anstatt der regelmäßigen Auflösung nach dem tonischen Dreiklang *c, e, g,* die folgenden Fortschreitungen machen, die zunächst leitereigen sind, d. h. mit *g, h, d, f* in eine und dieselbe Tonart gebracht werden können durch verschiedenartige Umdeutung:



Es folgen einige Beispiele:

6 5 6 5 6 4 7

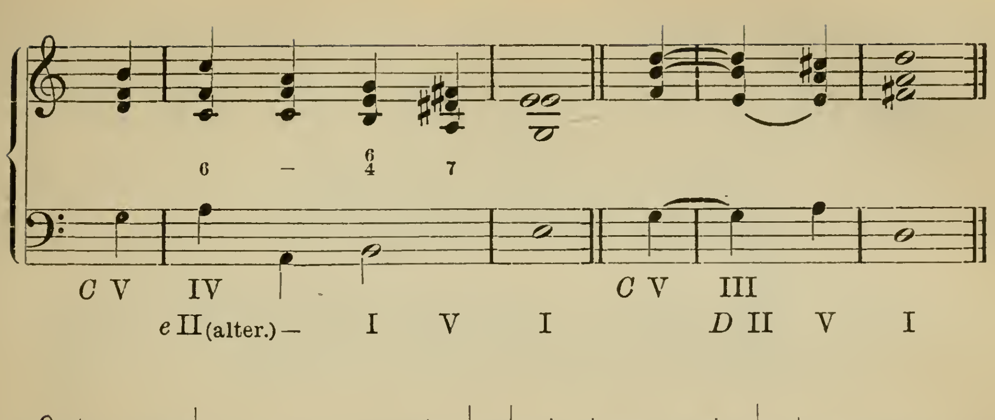
C V VI C V VI

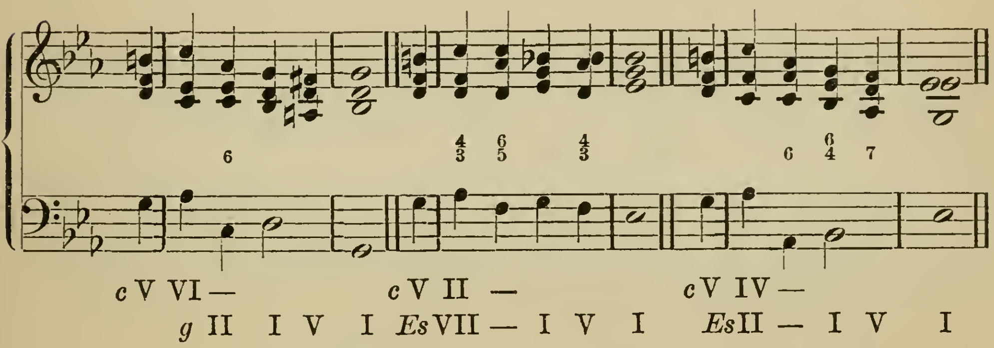
a I VI IV V I *e* IV II I V I

6 6 4 6 5 8 7

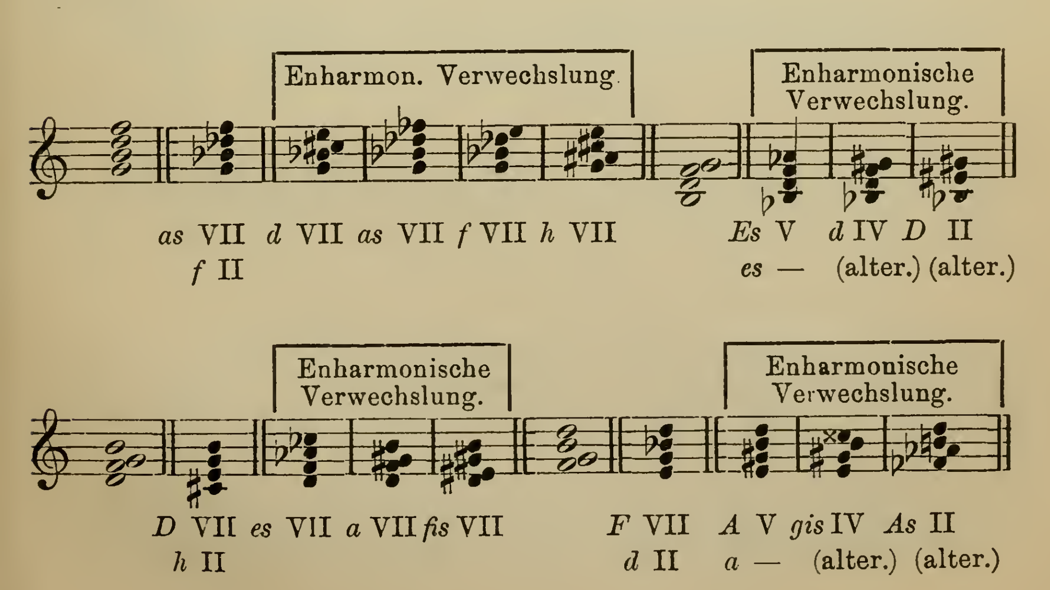
C I VI C I VI

G II — I V I *F* III I II V I





Außerdem gibt es aber eine Anzahl Trugauflösungen, die direkt modulierend wirken. Wie bei den leitereigenen Trugauflösungen bleibt die Septime liegen oder geht stufenweise abwärts.



Es ergibt sich bisweilen sogar Veranlassung, beim Trugschluß die Septime entgegen der Hauptregel nach oben weiterzuführen, z. B.:



Von Beispielen für wirksame Verwendung des Trugschlusses ist die Literatur voll. Insbesondere die neueren Komponisten haben im Trugschluß eines der wirksamsten harmonischen Mittel gefunden. Wagners Tristan und Isolde z. B. stellt eine hohe Schule, eine unerschöpfliche Fundgrube für Trugschlußanwendung dar. Ein verhältnismäßig einfaches und klares Beispiel aus der ersten Szene des zweiten Aktes sei hier mitgeteilt:

pp

Isolde.

Sor - gende Furcht beirrt dein Ohr

Die mit * bezeichnete Stelle zeigt hier die Trugfortschreitungen der Dominantakkordes.

Von sehr aparter Wirkung ist das folgende Beispiel von Brahms, das auf der Trugfortschreitung V_7—VI beruht:

Brahms, *E* moll-Symphonie. Letzter Satz.



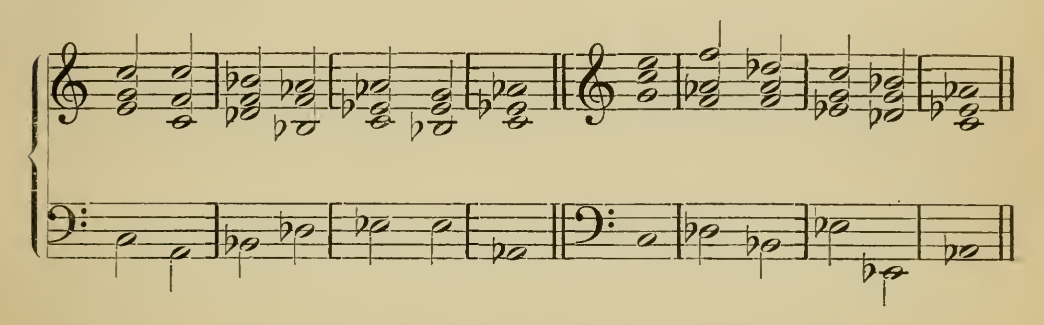
Schließlich sei eine Stelle aus Hugo Wolf angefügt, die sehr glückliche Trugschlußverwendung zeigt, wohlmotiviert dadurch, daß der Trugschluß, der an für sich wie ein plötzlicher Ruck wirkt, immer dann erscheint, wenn es sich im Text um eine plötzliche Veränderung der Vorstellung, ein plötzliches Eintreten von etwas Neuem handelt:

Hugo Wolf, Italien. Liederbuch No. 27. „Schon streck' ich aus im Bett die müden Glieder.“

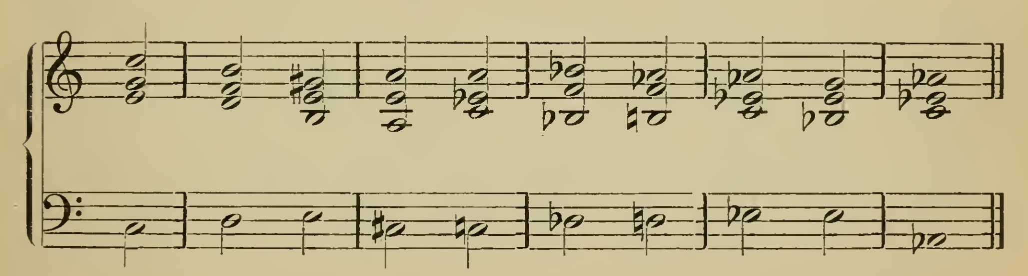


Aufgaben: Verwendung der enharmonischen Verwechslung, der gemeinschaftlichen Töne, der Trugschlüsse beim Modulieren.

Jede Modulation kann auch auf Umwegen gemacht werden. Von *C* nach *As* z. B. kann man außer auf direktem Wege auch über beliebige andere Tonarten hinweg gelangen, etwa über *b* moll oder *Des* dur:



Das scheinbar Unmögliche ist möglich, wie z. B. von *C* dur über *A* nach *As*:



Die Fülle der Möglichkeiten ist wiederum unbegrenzt. Nur die Vorschrift können wir dem Schüler mitgeben, daß er in den Tonarten, die er streift, nicht kadenzieren darf.

Wir haben also auf dem Weg zu einer bestimmten Tonart die Farbe einer fremden Tonalität eingemischt. Das führt uns zu dem Kapitel „Großtonart“.

Es lassen sich nämlich vorübergehend in eine Tonart andere Tonarten einmischen, ohne daß das Gefühl der Modulation entsteht. Die neue Tonart schimmert nur herein. „Sie lebt, bewegt sich und ist“ in der Grundtonart. D. h. es ist wichtig, daß in der herangezogenen Tonart das stark betonte Zusammentreffen von IV, V und I fehlt; damit wäre ja die Grundtonart aufgehoben, eine neue begründet. Die Dominante mag

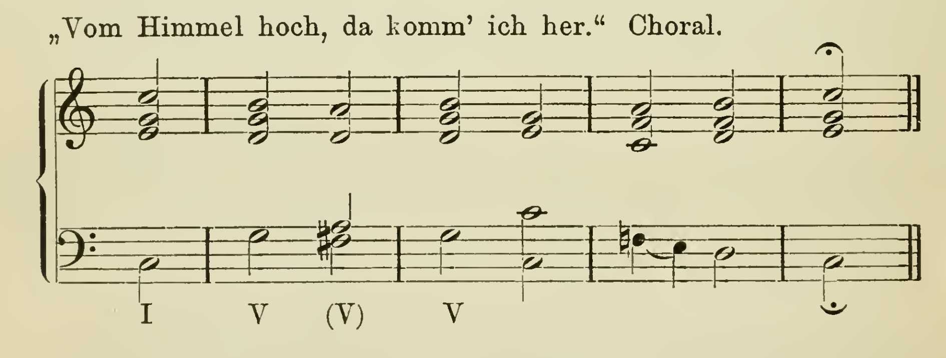
anklingen, selbst Tonika und Dominante zusammen, oder aber auch die Unterdominante, die dann also gleich einer Wandlung unterliegt, kurzum Bestandteile einer neuen Tonart können in einer solchen Großmodulation auftreten, solange sie eben nur Bestandteile bleiben, sich nicht zu einer neuen Tonart zusammenschließen.

Ohne weiteres läßt sich so die Tonika zum Dominantseptakkord stempeln, und somit der Unterdominante ihre Dominante beigeben:

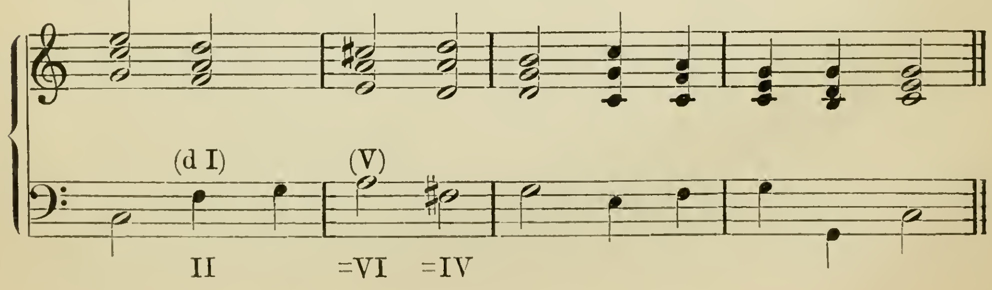


Der V kann man ihre Dominante beigeben und sie dadurch betonen (sofern diese nach dem Charakter des Stücks nicht als sogenannte Wechseldominante aufzufassen ist; vgl. S. 70)

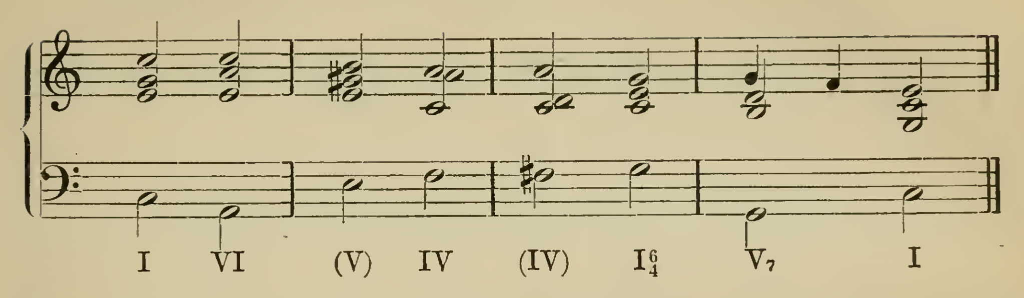
„Vom Himmel hoch, da komm' ich her." Choral.



oder der zweiten Stufe (der beliebten Variante von IV) kann ihre Dominante beigegeben werden:



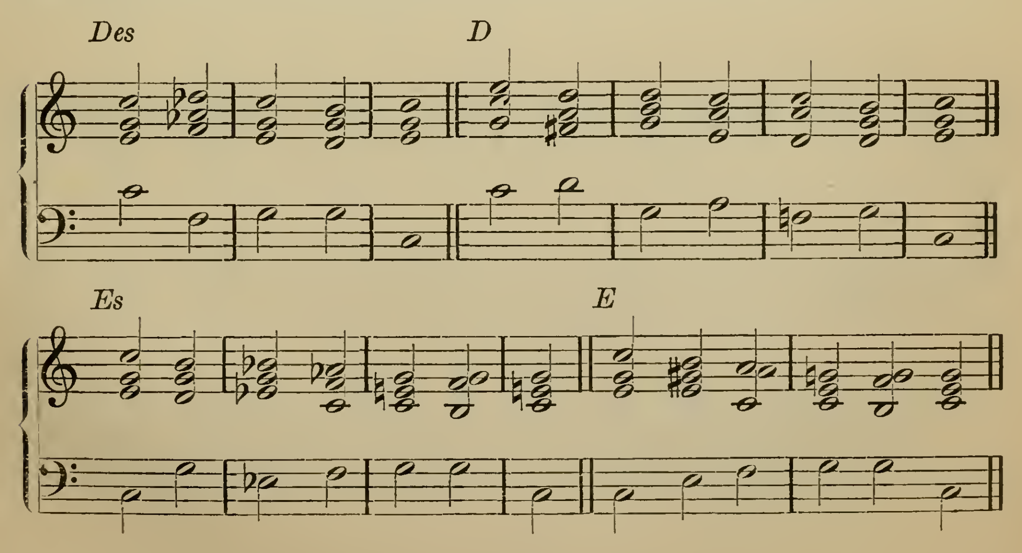
Ähnlich der sechsten Stufe:

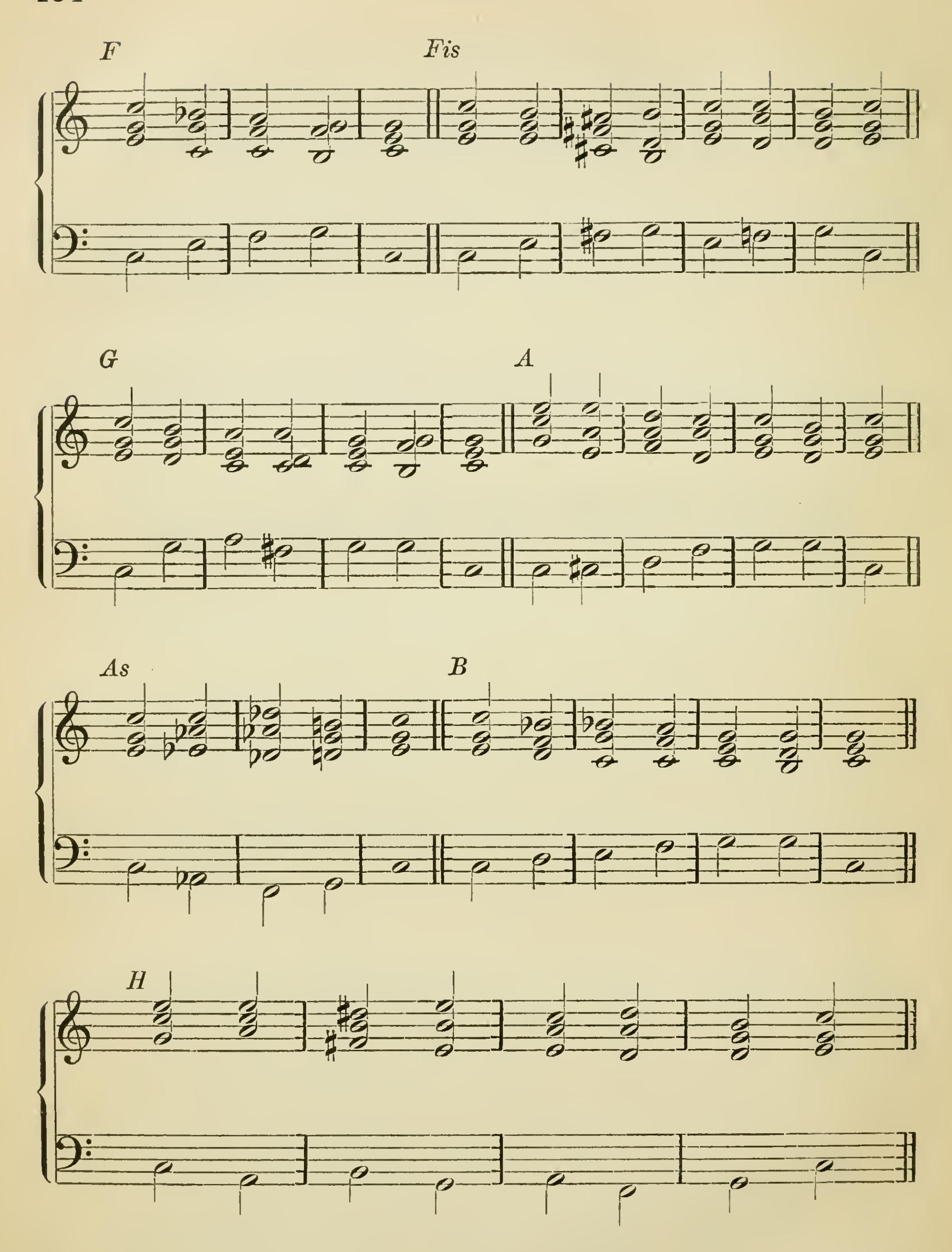


Nicht ganz so leicht fügt sich die Dominante der dritten Stufe ein, weil die dritte Stufe nicht so entschieden als Funktionsträgerin der Haupttonart auftritt:



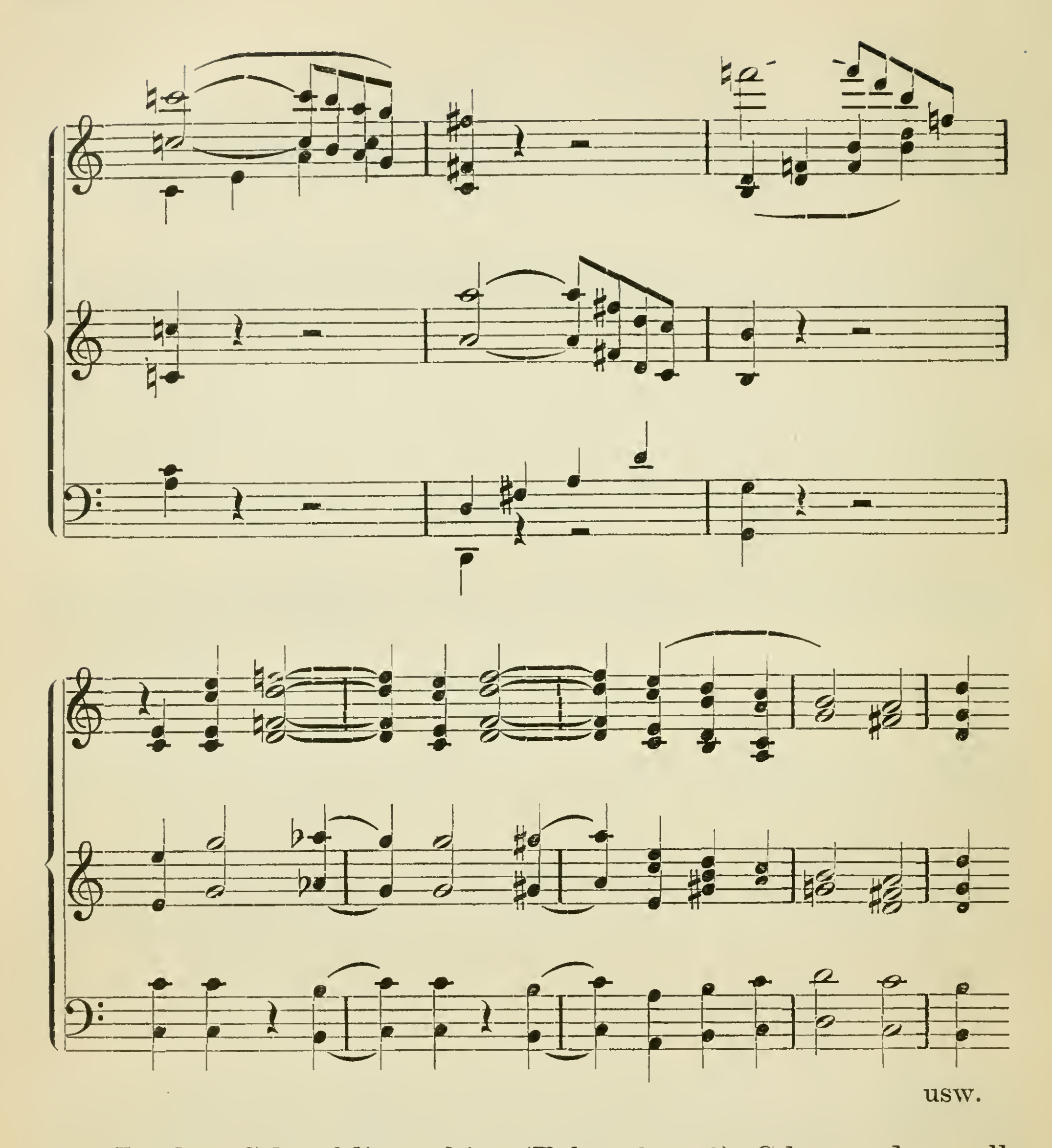
Diese eingeschobenen Dominanten werden durch Klammern als solche gekennzeichnet. Es lassen sich so ohne große Schwierigkeit von *C* dur Ausweichungen nach allen Tonarten machen. Nicht nur fügt sich jeder Stufe der Tonart ihre Dominante ein, sondern überhaupt jede Tonart, jeder beliebige Akkord kann hineinleuchten:





Eine ganze Periode kann so in die Großtonart eingefügt werden. An der folgenden Stelle seiner ersten Symphonie z. B. tut Beethoven dies:


Beethoven, 1. Symphonie. 1. Satz.
Holzbläser.
Streicher.
(Fagott)



In das *G* dur klingt hier (Takt 12—16) *C* dur und *a* moll hinein.

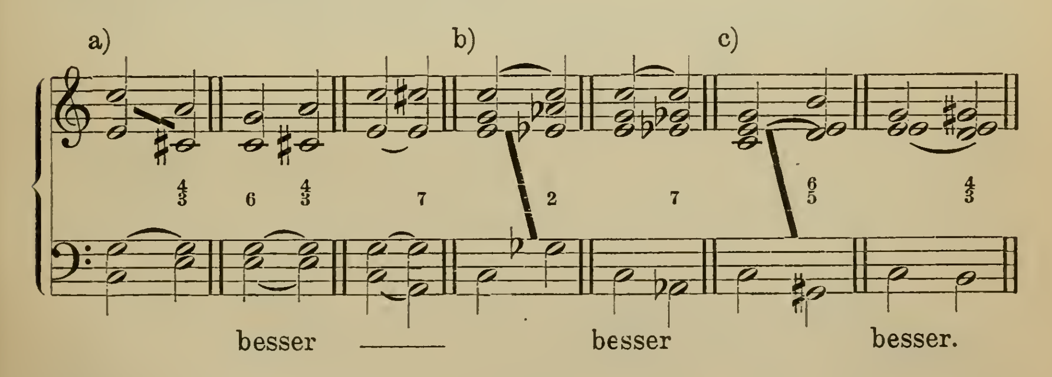
Ja sogar ganze, weite Flächen in einer andern Tonart fügen sich so in die Großtonart ein, ohne das Vorherrschen dieser wesentlich zu stören. Mozart vollbringt in Figaros Hochzeit das Wunderbare, in einem *Es* dur-Satz 38 Takte lang *B* dur zu schreiben, in diesem *B* dur mehrere Male zu kadenzieren, ohne daß dies ausgesprochene *B* dur das vorherrschende *Es* dur ganz zu verdrängen imstande ist. Die Stelle findet sich zu Anfang des ersten Finale, No. 15, Takt 14—52 (Kla-

vierauszug Ed. Peters, S. 76—78). Dies Verfahren ist hier der dramatischen Situation außerordentlich fein angepaßt. Der Graf tritt zornig ins Zimmer der Gräfin, er will den Pagen aus seinem Versteck treiben. Seinem *Es* dur, das den Grundton der Szene angibt, stellt die Gräfin ihr *B* dur entgegen, aber dies *B* dur taugt nichts Rechtes, wie die Ausreden der Gräfin; heimlich beherrscht *Es* dur, in dem der Graf seine Anklage vorbringt, die Situation. Der Graf braucht sich nur abzuwenden, mit einem einzigen Gedanken, einer einzigen impulsiven Gebärde — das *B* dur hat seine Kraft ganz verloren. Mozart nimmt sich nicht einmal die Mühe, nun in dem wieder eintretenden *Es* dur regelrecht zu kadenzieren (Takt 53, 54).

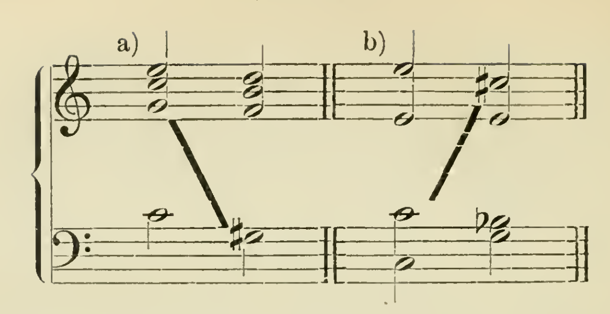
Bei den Beispielen oben (S. 23, 24), Verbindung eines Durdreiklangs mit den verschiedenen Dominantseptakkorden, ist nicht jede Umkehrung der Septimenakkorde anwendbar, da sonst leicht Querstände zutage treten. Ein

Querstand

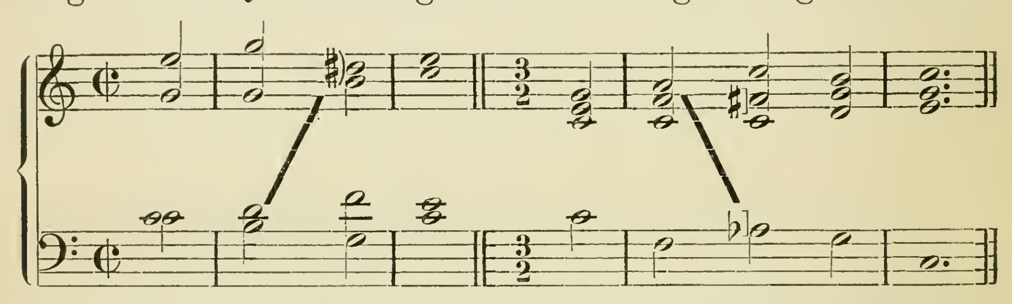
entsteht, wenn bei der Verbindung zweier Akkorde ein Ton des einen Akkordes im nächsten in einer anderen Stimme erhöht oder erniedrigt erscheint.



Nicht alle Querstände klingen schlecht. Zu den wohlklingenden zählen besonders diejenigen, welche bei der Verbindung eines Dreiklangs mit einem verminderten Septimenakkord entstehen:



Ebenso sind auch die meisten durch Alterierungen hervorgerufenen Querstände gestattet und allgemein gebräuchlich:



Querstände, die durch konsequente Stimmenführung entstehen, sind meistens berechtigt. Beispiele dieser Art findet man in großer Fülle bei Bach. Die nähere Betrachtung dieser Fälle geht die Lehre vom Kontrapunkt an. Immerhin sei ein Beispiel angeführt.

Bach, Johannespassion, Arie: „Ach mein Sinn“.



Ein berühmtes Beispiel bietet Mozart im Beginn seines Streichquartetts *C* dur:

Mozart, Quartett No. 6 (Ed. Peters).



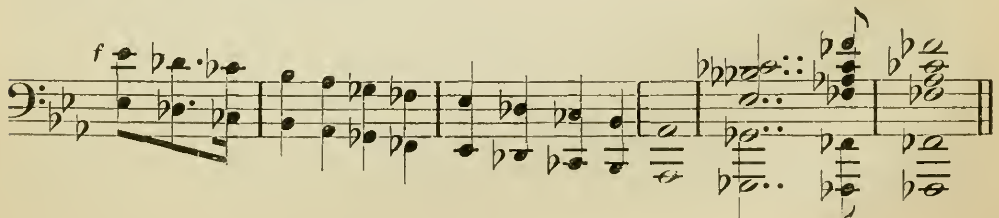
Ein Modulationsverfahren zwar primitiven Aussehens, nichtsdestoweniger aber von oft frappierender Wirkung besteht in der Anwendung des Unisono oder von Oktavengängen. Dadurch wird die akkordische Bedeutung der einzelnen Töne verdunkelt, und die Möglichkeit gegeben, jederzeit eine überraschende Umdeutung durch den plötzlichen Eintritt eines vollen Akkordes zu ermöglichen. Beethoven beginnt z. B. die 3. Leonoren-Ouvertüre folgendermaßen mit einem Übergang aus *C* dur nach *h* moll. Der Eintritt des Dominantakkordes *fis, ais, cis* von *h* ist überraschend, weil die vorhergehenden Oktavengänge keine sichere Deutung auf die Tonalität zuließen:

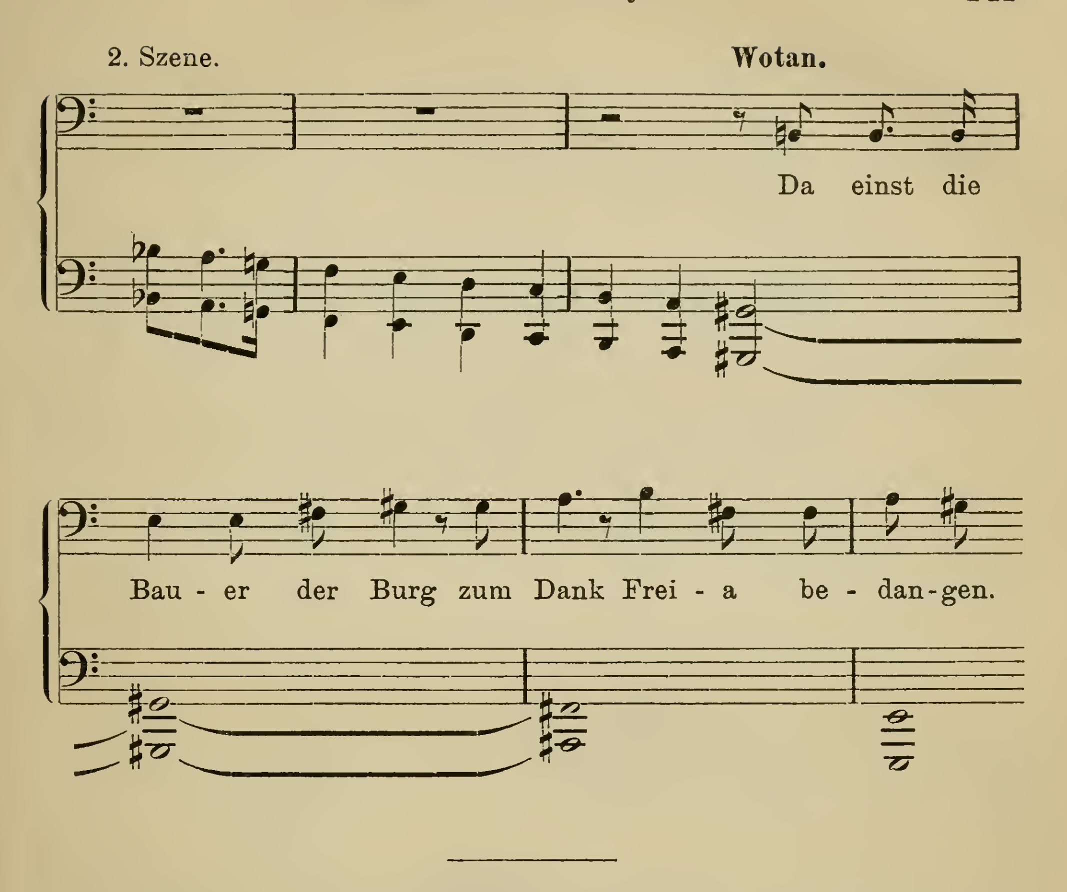
Beethoven, 3. Leonoren-Ouverture.

Irgend eine andere Weiterführung dieses Ganges würde jedoch ebenso überraschend wirken. So könnte nach diesem Rezept etwa ein Übergang von *C* nach *Ges* dur folgendermaßen bewirkt werden:



Ganz ähnlich geht Wagner im Rheingold (4. Szene) von *es* moll nach *Fes* dur. Wotans Speermotiv gibt übrigens im Ring des Nibelungen öfters Anlaß zu derartigen Fortschreitungen, die schließlich als eine Variante des Trugschlusses aufzufassen sind:



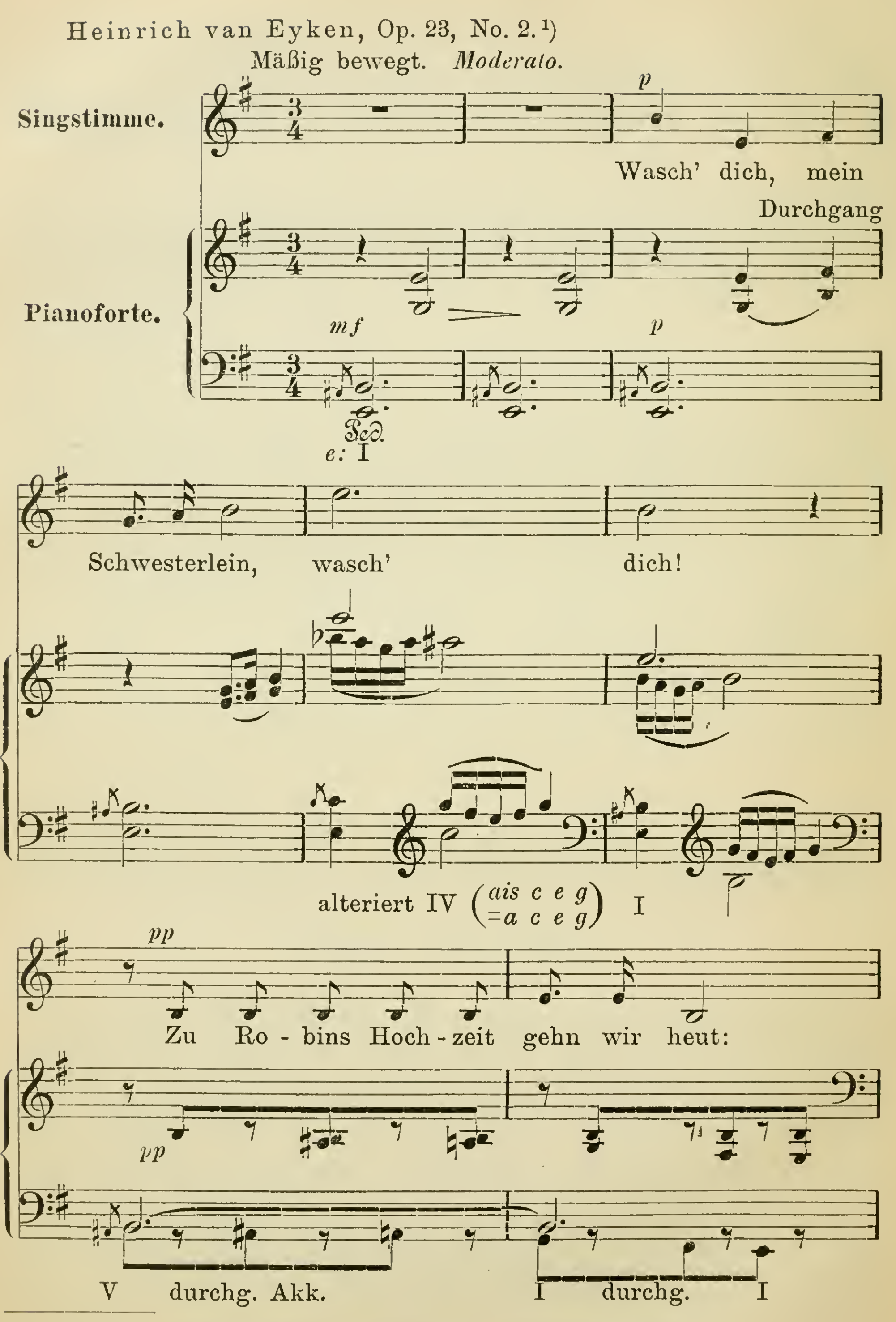


Auf diesem Punkte angelangt, sollte der Lernende imstande sein, die

Harmonische Analyse

der Meisterwerke ohne große Schwierigkeiten vorzunehmen. Es gibt kein besseres Mittel, sich Gewandtheit im Gebrauch der harmonischen Mittel anzueignen, als bis in die Einzelheiten den Gang einer harmonisch interessanten Komposition sich klar zu machen. Durchgangsnoten und durchgehende Akkorde, Zufallsharmonien werden als solche bezeichnet und bedürfen nicht erst einer verwickelten Ausdeutung. Das Bestreben des Lernenden sei darauf gerichtet, alle schwierigen Akkordverbindungen auf das einfachste zurückzuführen. Als Beispiel sei hier der erste Teil eines Liedes von H. van Eyken harmonisch analysiert:

Heinrich van Eyken, Op. 23, No. 2.[1])



[1]) Mit Genehmigung des Verlags „Dreililien", Berlin.

p

er hat die stol - ze Ruth ge-freit.

durchgehende Noten gegen Halteton.

p

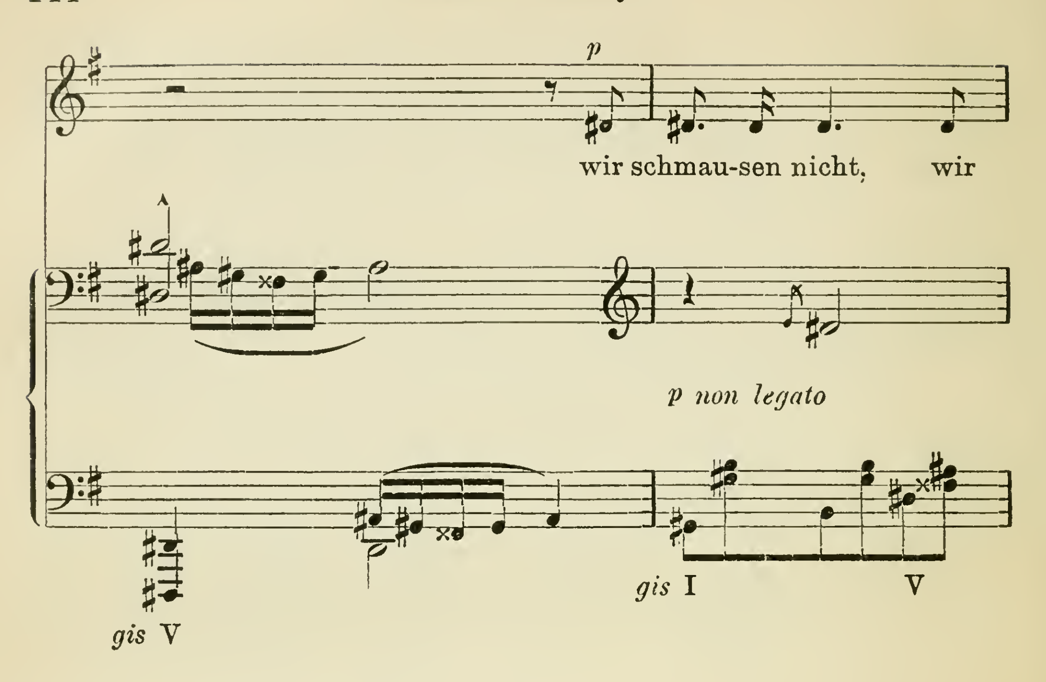
V durchg. V

Wir kom-men un - ge - be - ten;

Trugschluß alterierte IV

f

Verbindung durch liegenbleibende Töne *gis* IV *gis* I_4^6

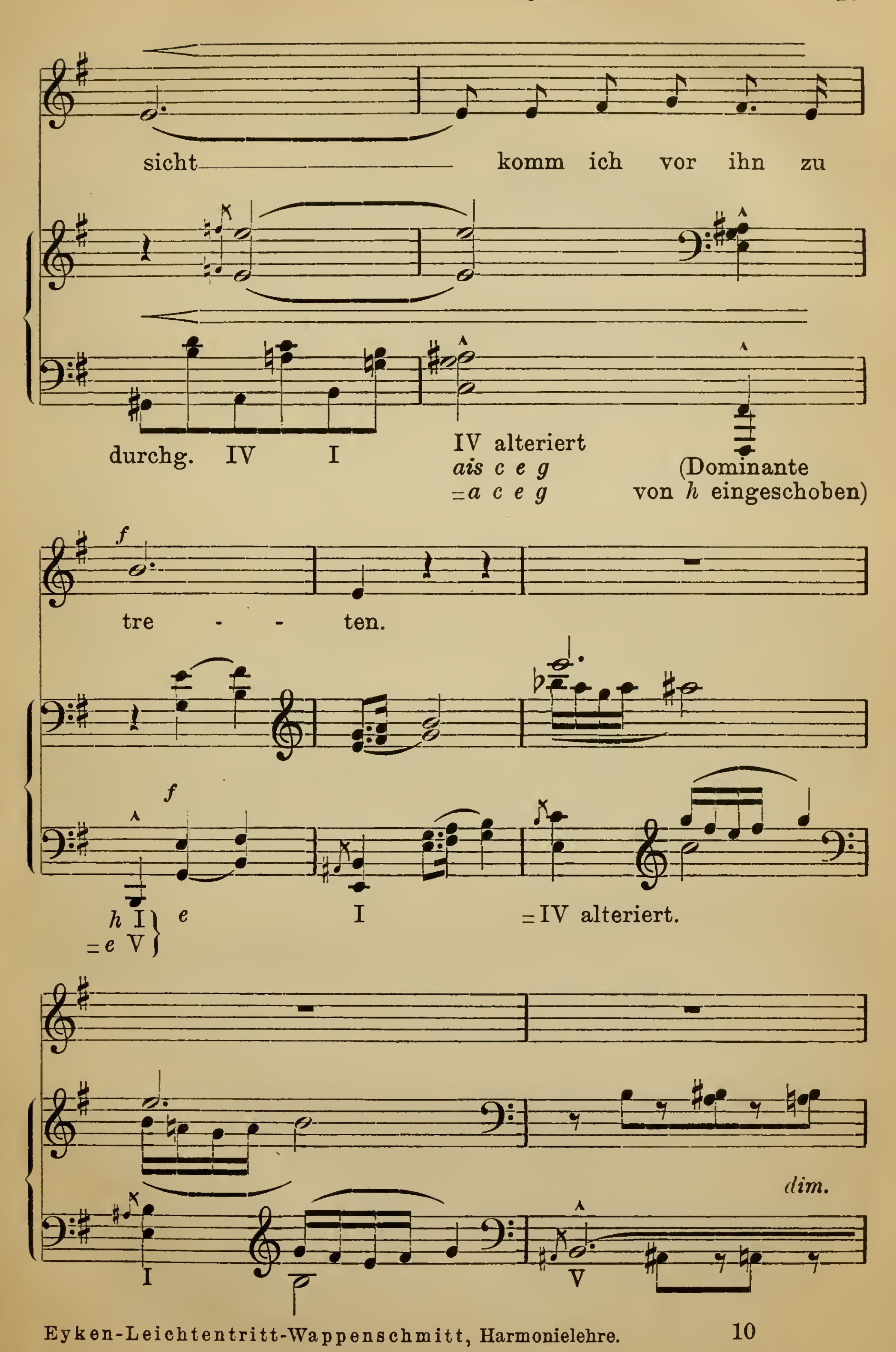


tan - zen nicht, und nicht mit la - chen - dem Ge-

I durchg. *e:* I durchg. durchg.

e: V_7

Übergang mittels
gemeinsamer Töne.


sicht
komm ich vor ihn zu
durchg. IV I
IV alteriert
ais c e g
=a c e g
(Dominante
von h eingeschoben)
f
tre - - ten.
h I
=e V
e
I
=IV alteriert.
I
V
dim.


p
Strähl' dich, mein Schwe - ster - lein,
p
I — V
I
I
strähl'
dich!
IV (alteriert)
I
pp
Wir woll'n ihm sin - gen ein Rät - sel - lied,
pp
V durchg. Noten.
I



— die Oh - ren sol - len ihm gel - len.

f

Trugschluß

Verbdg. durch liegenbleibende Töne.

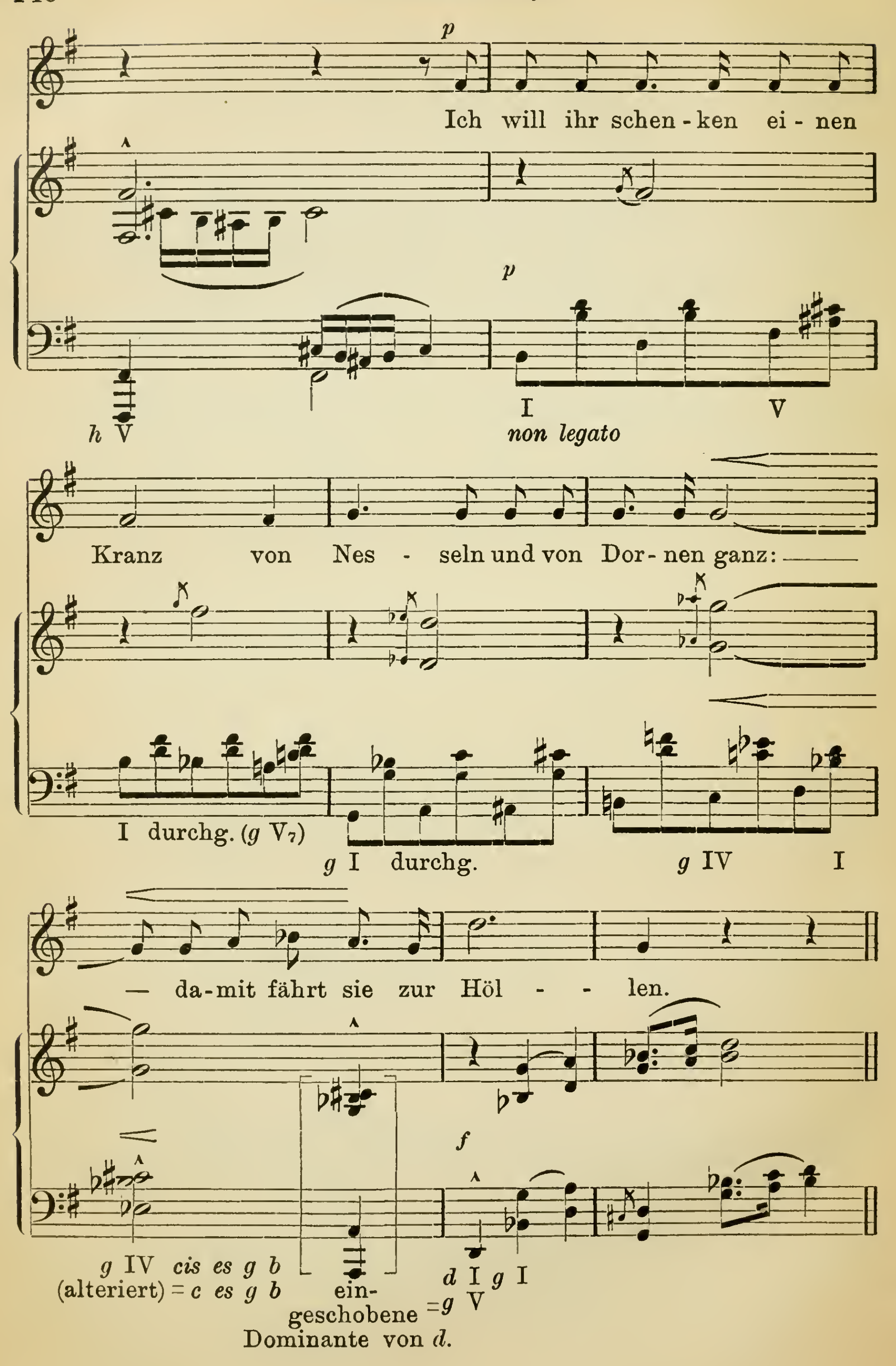
IV (alteriert)

h IV

eis g h d

= *e g h d*

h I $^6_4$


p
Ich will ihr schen - ken ei - nen
p
I
V
h V
non legato
Kranz von Nes - seln und von Dor - nen ganz:
I durchg. (g V7)
g I durchg.
g IV I
— da-mit fährt sie zur Höl - - len.
f
g IV cis es g b
(alteriert) = c es g b
ein-
geschobene
Dominante von d.
d I g I
= g V

III.

Die Harmonisierung gegebener Melodien.

Die bisher erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten sollen nunmehr zur Harmonisierung gegebener Melodien dienen. Dazu muß aber noch eine umfassendere Kenntnis der Akkordverbindungen kommen, als sie der Lernende bisher erworben hat. Eine genaue Kenntnis der Dreiklangsverbindungen in ihrer Wirkung ist die Grundlage aller Fertigkeit in der Harmonik. Es sei dem Schüler also empfohlen, sich die Wirkung aller Dreiklangsverbindungen klarzumachen, indem er einen jeden der sieben Dreiklänge mit allen anderen verbindet. Aus allen diesen Möglichkeiten muß er dann Auslese halten, diejenigen Verbindungen finden, die am befriedigendsten sind, die darum am häufigsten anzuwenden sind, diejenigen, welche weniger ansprechend, darum seltener sind. An und für sich ist keine einzige Dreiklangsverbindung durchaus zu verwerfen, eine jede kann an der richtigen Stelle wirksam sein, nur sind manche den anderen gemeinhin vorzuziehen. Es folge hier die Tabelle von sämtlichen Dreiklängen der Tonart *C* dur:




2. II I II III II IV II V II VI II VII
6
3. III I III II III IV III V III VI III VII
6
6
4. IV I IV II IV III IV V IV VI IV VII
6
6
5. V I V II V III V IV V VI V VII
6. VI I VI II VI III VI IV VI V VI VII



Daraus ergibt sich: Die Verbindungen von der dritten Stufe aus sind am ungefügigsten, die siebente Stufe ist nur als Sextakkord brauchbar. Die wohlklingendsten, häufigsten Verbindungen sind:

I—IV, I—V, I—VI.
II—V, II—VI.
III—VI.
IV—I, IV—V, IV—VI.
V—I, V—VI, V—VII.
VI—II, VI—III.
VII—I, VII—VI.

Als Grundgesetz für jegliche Aneinanderreihung von Akkorden gilt überhaupt, daß Akkorde, die zu derselben Tonart gehören, sich am glattesten verbinden. Aber auch unter diesen gibt es Unterschiede im Grade, wie die obenstehende Tabelle erweist, und auch unter den ausgewählten, wohlklingendsten Akkorden sind einige den anderen vorzuziehen, je nach der gestellten Aufgabe. Die Behandlung des kirchlichen Chorals und des Volksliedes z. B. bedingen schon wesentlich verschiedene Akkordverbindungen. Was im einen passend erscheint, mag im anderen fremdartig wirken.

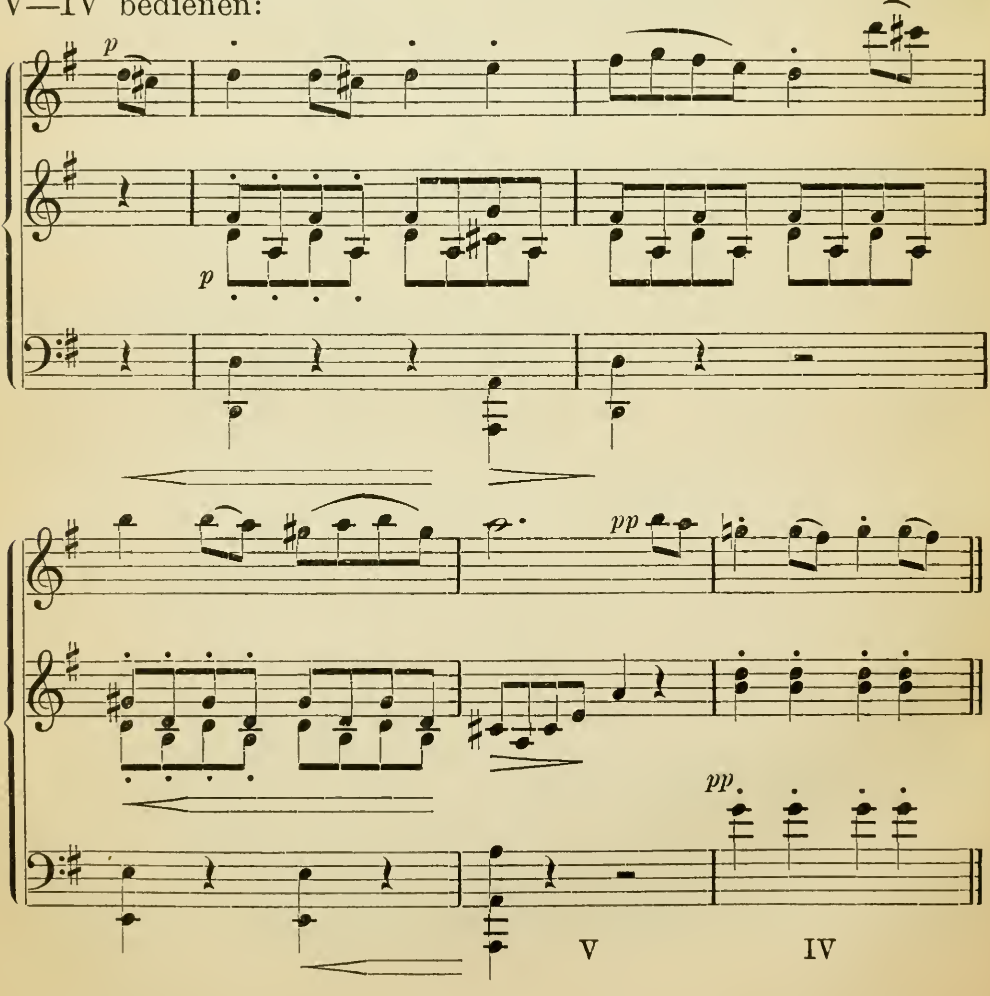
Die Akkordverbindungen I—IV, IV—V, V—I sind uns von der Kadenz her wohl bekannt. Es erhebt sich nun die Frage: sind andere Verbindungen dieser drei Akkorde untereinander brauchbar und wirksam?

Die Verbindung I—V erscheint häufig als sogenannter Halbschluß, entweder wenn die Tonart begründet ist, um Bewegung in die Fläche zu bringen, oder am Beginn eines Stückes als unverbindliches Präludieren.

Weniger beliebt ist in der Technik der klassischen Meister der Schritt IV—I, der in der Kirchenmusik alltäglich ist. Die klassische Technik empfindet die Subdominante als ein Schwergewicht, das wieder behoben werden muß, soll die Bewegung,

der glatte Fluß nicht gestört werden. Also führt sie gemeinhin IV nach V weiter, sei es sogleich, sei es nach Unterbrechungen. Findet sich hier die Folge IV—I, so ist IV meistens eine Zufallsharmonie, nicht so sehr Grundharmonie.

Auch die Fortschreitung V—IV ist der klassischen Technik nicht geläufig. Die Schritte IV—I und V—IV sind sozusagen passive Schritte. Sie betonen nicht so sehr das Fortschreiten, die Vorwärtsbewegung, die in der Verbindung IV, V, I so schlagend zum Ausdruck kommt, als vielmehr etwas in sich Ruhendes, der Fortschreitung fast Entgegengesetztes. Sie wirken leicht feierlich, kirchlich. Der alten Kirchenmusik, Choralmusik sind sie wohl vertraut. Ein Beispiel aus Haydns „Symphonie militaire“ (englische Sinfonie No. 11, Breitkopf & Härtel) zeigt anschaulich, in welchem Sinne die klassischen Meister sich bisweilen der Verbindung V—IV bedienen:

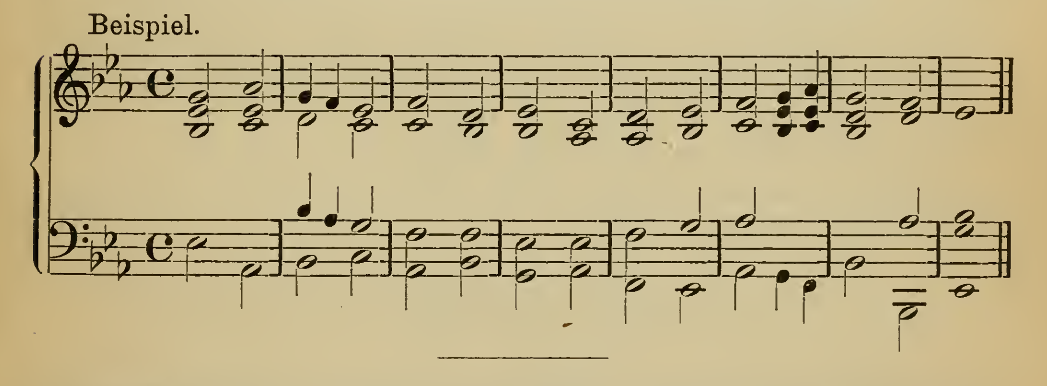


Die Tonart ist *D* dur; mit der V tut Haydn die eine Periode ab, mit der IV setzt er wieder frisch ein. Man kann bei dieser Verwendung von V—IV eher von trennender als verbindender Wirkung sprechen.

Die Verbindungen I—IV, IV—V, V—I, IV—I, V—IV werden im wesentlichen schon genügen zur Harmonisierung einfacher Melodien, zu der wir uns nun wenden. Fügen wir im geeigneten Falle noch die Akkorde II, III, VI und VII hinzu, deren Beziehungen zu den Hauptakkorden wir schon kennen gelernt haben (s. S. 150 f.), so erhöht sich die Mannigfaltigkeit der Harmonie noch. Wichtig ist die richtige Verwendung der Umkehrungen, durch die erst Geschmeidigkeit und Fluß in das Gefüge der Akkorde hineinkommt.

Aufgabe. Akkordreihen in derselben Tonart zu spielen und zu schreiben, mit Verwendung von IV, V, I, gelegentlich der anderen Stufen, in Grundlage oder Umkehrung.

Beispiel.



I. Melodien, bei denen Ton für Ton eine Harmonie erhält. (Choral.)

Ihrer Einfachheit und ihres künstlerischen Ausdruckswertes halber sind die Choräle ein unersetzliches Übungsmaterial für den angehenden Tonsetzer. Sie sind eine unentbehrliche Schule für Stimmenführung. Ihre Faktur nachzuerleben bedeutet gleichzeitig eine Beherrschung des vierstimmigen Satzes, führt zur Meisterschaft des Satzes überhaupt, da der vierstimmige Satz alles Wesentliche der Satztechnik in sich begreift.

Das harmonische Material ergibt sich aus der folgenden Betrachtung: Jeder Ton kann als Akkordton hauptsächlich zwei Harmonien angehören, nämlich zwei Hauptdreiklängen, entweder I und V oder I und IV (aber natürlich auch

Nebendreiklängen, die sich ja wie früher ausgeführt auf einen der Hauptdreiklänge immer zurückführen lassen). In *C* dur z. B. kann der Ton

c angehören: I, IV (auch VI).
d: V, IV (in der Form von II^6), (auch VII).
e: I, (VI), (III) und IV (in Form von IV_7).
f: IV und V (in Form von V^7, V^6_5 usw.).
g: I (III) und V.
a: IV (VI), (II) und V (in der Form von VII^7.
h: V (VII) und I (als III. Stufe, s. S. 53).

Ein Choral zerfällt in mehrere Abschnitte, die durch Kadenzen von einander getrennt sind.

Werden die beiden letzten Töne eines solchen Abschnittes mit V—I harmonisiert, so spricht man von einem authentischen Ganzschluß.

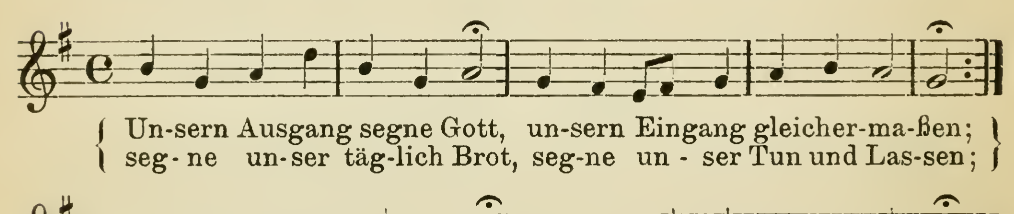
Den Schluß IV—I nennt man einen Plagalschluß (Kirchenschluß).

Alles, was nach V geht, nennt man Halbschluß (IV—V, I—V).

IV—V in Moll ist der sogenannte phrygische Schluß.

Wendet sich V nicht nach I, so spricht man von einem Trugschluß (vgl. S. 126 ff.).

Als erstes Beispiel diene die folgende Choralmelodie:



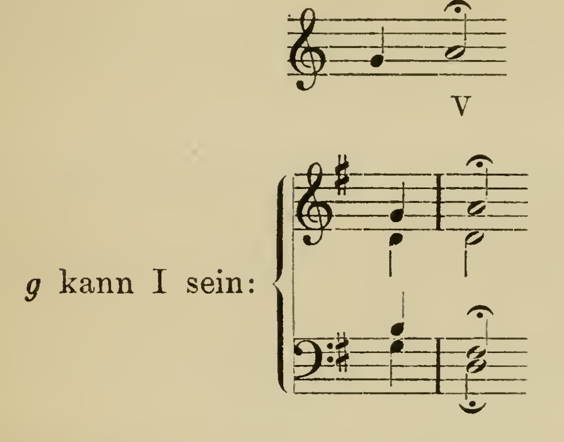
Es empfiehlt sich, auch den Text mit auszuschreiben; er kann für die Harmonisierung Anhaltspunkte bieten.

Wir harmonisieren immer zunächst die Schlüsse.

In dem Schluss [Notenbeispiel] kann *a* V angehören, oder

auch IV angehören (etwa als II⁶). Aber wir kennen nur Schlüsse auf V oder auf I oder auf Vertretungen von I.

Unser Schluß ist also jedenfalls ein Halbschluß:



g kann auch IV sein, am besten als sogen. alterierter Sextakkord der IV. Stufe (einfach alteriert oder doppelt alteriert als sogenannter übermäßiger Sextakkord).



(Die Quinten sind erlaubt; Bach selbst schreibt dergleichen.)

Im nächsten Schluß kann *g* I sein, denn I kann V voraufgehen.

a kann mit V harmonisiert werden:



Hier liegt ein authentischer Ganzschluß vor, und zwar ein vollkommener, weil auf dem Tonikaton selbst geschlossen wird, nicht etwa auf *h* oder *d*.

In einem Falle wie diesem, wo dem Tonikaton der Ton der II. Stufe vorausgeht, harmonisiert man diesen Ton in den Choralen gerne mit IV und V:



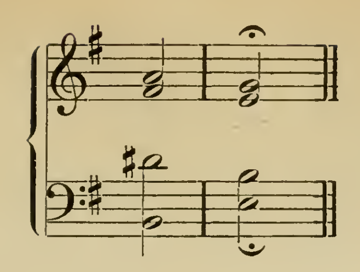
oder mit Vorhalt vor der Terz:



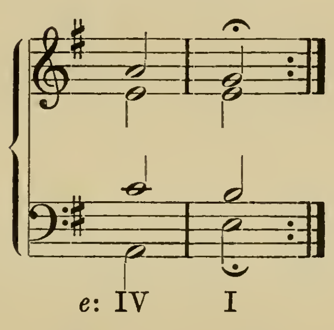
Wir wollen aber bei den Schlüssen den Kreis weiter ziehen und uns nicht bloß fragen, was der letzte Ton des Schlusses in der vorgeschriebenen Tonart sein kann, sondern, was er überhaupt sein kann. Mit anderen Worten: Wir beziehen auch fremde Tonalitäten ein.

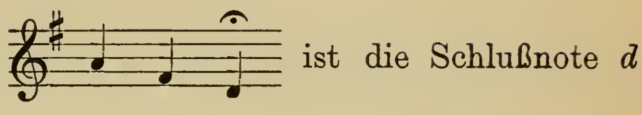
Zu diesem Zwecke sei daran erinnert, daß jeder Ton Grundton, Terz oder Quinte eines Dreiklangs sein kann.

g kann Grundton des Dreiklangs *G* dur sein. *g* kann Terz des *e* moll-Dreiklangs sein. Da *e* moll in naher Beziehung zu *G* dur steht, so können wir es mit *e* moll versuchen. *g* wird dann als I von *e* moll harmonisiert, das voraufgehende *a* mit V. *a*—*g* kann also auch als Ganzschluß in *e* moll behandelt werden:



a könnte auch IV in *e* moll sein:



In dem Schlusse  ist die Schlußnote *d* nur ein Nachhall.

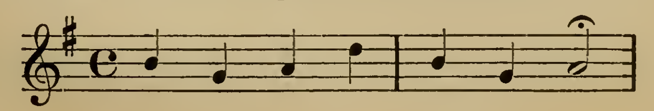
Der Schluß fällt ja gewöhnlich auf die gute Taktzeit.

fis kann Terz im Dreiklang *D* dur sein. *a* könnte wohl IV sein, aber unser natürliches Empfinden sagt uns, daß wir es mit der Tonart *D* dur zu tun haben, in der *a* V ist:



(Terzenschritte werden übrigens meistens als D-T harmonisiert.) Nachdem wir die Schlüsse vorläufig festgesetzt haben, wenden wir uns zur Bearbeitung der Melodie selbst.

Bei der Harmonisierung des Abschnittes



denken wir zunächst an reines *G* dur. *g* und *h* im 1. Takte behandelt man am einfachsten als I, *a* und *d* als V, *h* des nächsten Taktes wieder als I:



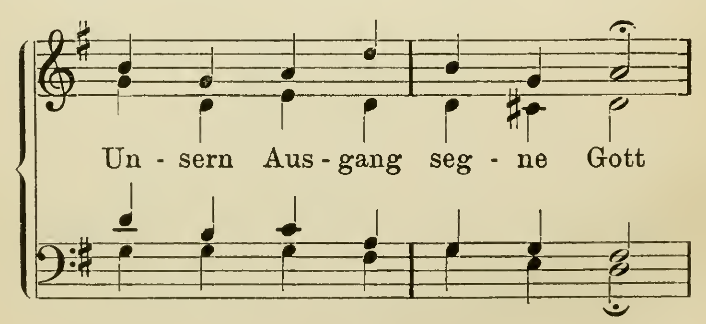
Zur Belebung kann man außer der T und D noch die VI. Stufe heranziehen:



Damit haben wir uns allerdings dem Kirchenstil stark angepaßt.

Besser als mit der VI gelänge es uns vielleicht mit der Subdominante, etwa auf *a* im ersten Takt.

a kann jedenfalls IV sein (II^6, II^7, II^6_5, II^4_3, II^6, II selbst) wir wählen II^6:



Nun erst haben wir die milde Gebetsstimmung ausgelöst, wie sie der Text verlangt. Die erste Fassung ist für uns ab-

getan. Hier sanft geschwungene und doch kräftig volle Linien, dort ein Hin- und Herspringen der Stimmen, ein schwerfälliges Hinsetzen von Harmonie für Harmonie.

Könnten wir fremde Tonalitäten benutzen?

Wir könnten die drei ersten Töne als *e* moll harmonisieren:



Wir wissen ja, wie innig *G* dur in *e* moll herübergreift. Trotzdem bleibt auch an dieser Wendung etwas Starres haften, durch die breite Behäbigkeit der IV, *a, c, e* im ersten Takt, der das rechte Gegengewicht durch eine energische Dominante in *G* fehlt.

Man könnte es auch mit *D* dur versuchen, oder richtiger mit einer Betonung der Dominante d, fis, a:



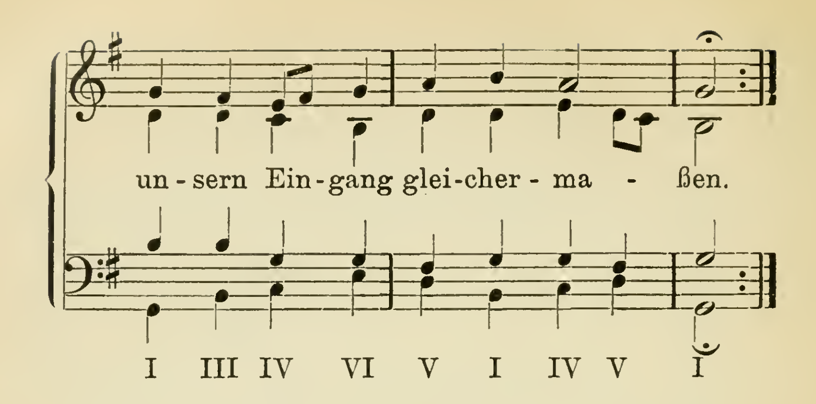
Doch bleibt jene frühere Wendung (S. 158) die vollkommenste Auslösung der Stimmung.

Der zweite Abschnitt des Chorales würde am einfachsten harmonisiert wie folgt:

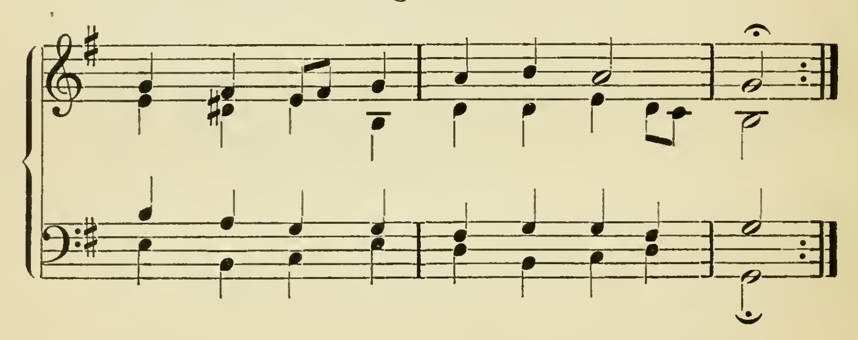


III vermittelt zwischen I und IV.

Statt I könnten wir auch VI setzen:



Wir könnten mit VI beginnen:



Oder wir könnten den Schluß in *e* moll machen.

Von den vier elementaren Modulationen (vgl. S. 110 ff.) ist allerdings die Modulation nach *e* moll diejenige, die am weitesten abliegt, sich weniger willig anbietet als die anderen.

Wenn wir also im Abschnitt II *e* moll einmischen, müssen wir den ersten Abschnitt I ganz einfach, ohne Modulation halten, um uns nicht des Fehlers der Überladung schuldig zu machen:



Eine gute Stimmführung ergibt die Anwendung der sog. Durvierten:



An Kunstwert steht diese Fassung am höchsten. Wiederum sind die Stimmen sanft-kraftvoll geführt: Das *e* moll vervollständigt die Zustandsschilderung. Die Gemeinde schickt ein mild-frommes Gebet zum Himmel. Aber aus den Stimmen klingt auch die Klage über die harte Pein der Welt (der sie durch ein „sel'ges Sterben“ dereinst entrissen werden möchte). Die Peripetie nach dem *e* moll-Schluß erfolgt im ersten Beispiel dadurch, daß die Dominante von *G* dur übermalt wird zur Dominante von *e* moll. Rückblickend können wir feststellen, daß schon mit dem Sextakkord *a* moll sich *G* dur mit *a* moll-Farbe überzieht. Sehr groß ist der von rückwärts her einstrahlende Zwang gerade nicht. Die Modulation ist farblos, ohne Charakter.

Ungleich dichter ist das Ineinander von *G* dur und *e* moll im zweiten Beispiel. Die verschlungenen Schlußakkorde scheinen vereint die Seele des Gebildes zu sein.

Wir könnten den zweiten Abschnitt des Chorales auch mit *D* dur beginnen und im zweiten Takt kurz *a* moll anklingen lassen:



a moll ist II. Stufe in *G* dur, d. h. eine sehr verbreiterte Subdominante. Damit ist ein glückliches Gegengewicht geschaffen gegen die Betonung der Dominante im ersten Takt.

Die beiden Abschnitte des nun folgenden zweiten Teils zusammen bilden wiederum eine große *G* dur-Fläche.

Um mit der zweiten *G* dur-Fläche frisch einzusetzen, beginnen wir mit dem 1. Abschnitt in *D* dur. Sein Schluß wurde von uns von vornherein natürlicherweise als *D* dur-Schluß aufgefaßt.

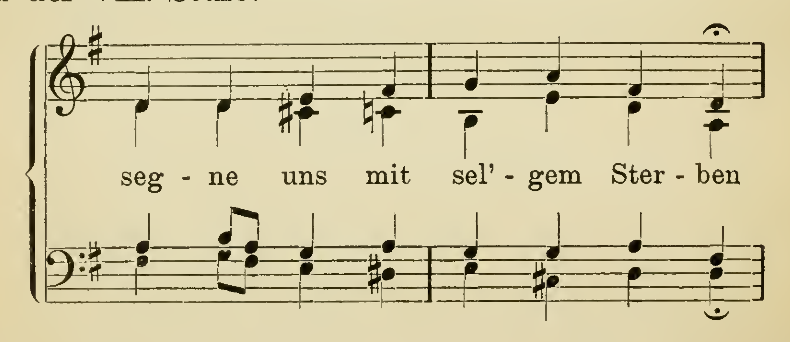
Wenn wir auch in *G* dur begännen, wir könnten uns dem Zug nach *D* dur doch nicht entziehen und würden uns schon mit der 3. Note des 1. Taktes nach *D* dur wenden:



Nun könnte das *D* dur allerdings mit einem voraufgehenden *e* moll-Schluß nur schwer in Einklang gebracht werden. Wir müssen also unsere Fassung des zweiten Abschnitts (S. 161 oben) mit dem *e* moll-Schluß um des Ganzen willen opfern.

Etwas Neues soll (vgl. den Text) mit der zweiten Fläche einsetzen. Wir beginnen also mit *D* dur, und zwar mit dem verheißungsvoll schwebenden Sextakkord *D* dur, der in die II. Stufe von *D* dur einlaufen soll: *e* moll.

e des 1. Taktes fassen wir als sog. Durvierte von *e* moll auf (*cis, e, g* = *a, cis, e, g*) *fis* harmonisieren wir mit dem sog. Septakkord der VII. Stufe:



Das *D* dur hat tief Wurzel gefaßt. Mit einer entschiedenen Wendung steuern wir das Schifflein zurück nach unserer Haupttonart, indem wir den letzten Abschnitt unvermittelt mit Dreiklang *C* dur beginnen und im folgenden nichts tun, als die Subdominante sich verbreitern, an Eindruckskraft gewinnen lassen (IV, II, II⁷):



Dem entspricht der seelische Gehalt: die Bitten der Gemeinde werden leidenschaftlich, die innere Erregung zittert durch. Nun aber — mit dem Eintritt des *C*dur-Akkords im drittletzten Takte — überkommt es uns, als ob die Gläubigen in die Knieen sänken, ein inbrünstiges Gebet emporschickten zu dem, der alles hört, in Demut flehend, wissend, daß sie ohne den Allmächtigen nichts vermögen.

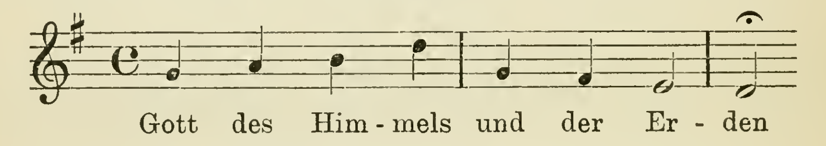
Die endgültige Fassung des ganzen Chorals würde also lauten:

Un-sern Aus-gang seg - ne Gott, un-sern Ein-gang
Seg-ne un - ser täg - lich Brot, seg-ne un - ser

glei - cher - ma - ßen, / Tun und Las - sen, } seg - ne uns mit sel' - gem



In dem nächsten der am Schlusse dieses Kapitels abgedruckten Choräle „Gott des Himmels und der Erden" ist der erste Schluß ein sehr vieldeutiger:



d kann zu *G* dur I gehören, das voraufgehende *e* zu IV. *e* könnte aber auch V sein (sog. Septakkord der VII. Stufe):



oder *d* könnte V sein, *e* IV:

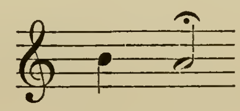


Der *D* dur-Dreiklang könnte aber auch Tonika in *D* dur sein, *e* V in *D* dur:



Endlich könnte *d* Terz sein im Dreiklang *h* moll und *e* der V in *h* moll angehören:



Der dritte Schluß:  könnte sein:

I—V in *G* dur:



IV (alterierte IV)—V:



Wenn Dreiklang D dur als Tonika aufgefaßt wird:

IV—I (— eine theoretische Abstraktion. Ein flüchtiger Blick auf den Choral belehrt uns, daß der Schluß einem Zusammenhang angehört, der diese Harmonisierung ausschließt).

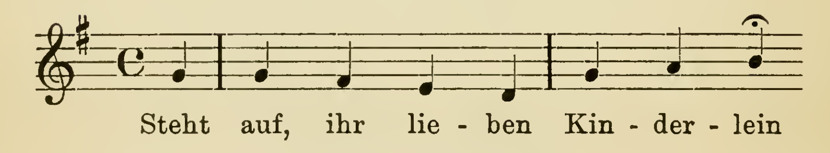
V (sog. VII⁷)— I:



Auch *D* dur IV—V wäre möglich:



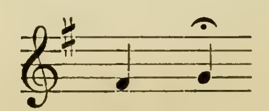
Im nächsten Choral könnte der erste Schluß behandelt werden:



1. als V—I in *G* dur.
2. als IV—V in *e* moll:



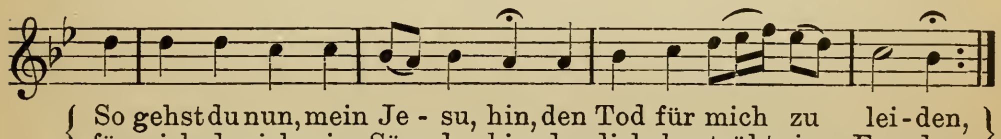
Ziemlich vieldeutig ist der dritte Schluß in diesem Choral:

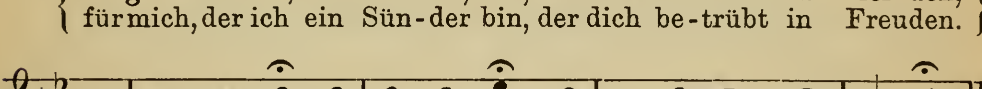




Der Schüler möge nun diese Choräle aussetzen, zunächst ganz einfach, später farbenreicher (in dem Sinne, in dem die beiden letzten Abschnitte des hier ausgesetzten Chorales bearbeitet wurden).

Es soll auch noch ein Mollbeispiel in J. Bachs Baßbezifferung betrachtet werden:





Wir können die drei ersten Noten als Tonika auffassen, von den beiden folgenden das erste *c* als IV (in Form von II^7), das zweite als V (in Form von V^6_5):



Der Schluß ließe sich noch mit *B* dur harmonisieren. Wir haben dies jedoch vermieden, um dem Aufschwung des fol-

genden Abschnittes nicht vorzugreifen, in dem das helle Licht (*B* dur) durch die Wolken bricht.

Doch könnte man vor dem Schlusse in eine fremde Tonalität ausweichen, nach *C* dur oder *c* moll:



Dadurch entsteht ein interessanter chromatischer Baß. Einmal angeregt, versuchen wir, den Baß chromatisch fortzuführen:



Der folgende Abschnitt wendet sich nach *B* dur:



Der Abschnitt bis zur nächsten Fermate sei zunächst wiederum ganz einfach harmonisiert:



Er wird um eine Stufe höher wiederholt:



Bach aber harmonisiert das erste *c* als V² in *F* dur, nimmt hierauf I⁶ von *F dur,* macht es dunkel, so daß es zur Subdominante von *c moll* umgedeutet werden kann:



(Wer ängstlich ist, kann die Parallelquinten in den Oberstimmen durch Stimmkreuzung vermeiden. Bach schreibt sie wenn sie wie hier wohlmotiviert sind.)

Dadurch hat Bach wieder seinen chromatischen Baß von Abschnitt I erhalten.

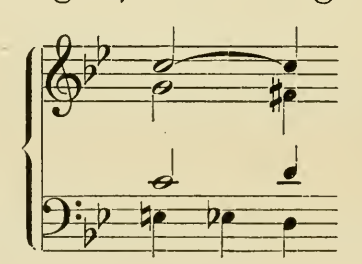
Wenn er aber das Ganze um eine Stufe höher wiederholt, deutet er das verdunkelte I⁶ von *G* dur nicht zur Subdominante von *d* moll um, sondern bleibt in der Tonalität. Trotzdem bekommt er den gleichen chromatischen Baß:



Der letzte Abschnitt steht endgültig in der Anfangstonalität:



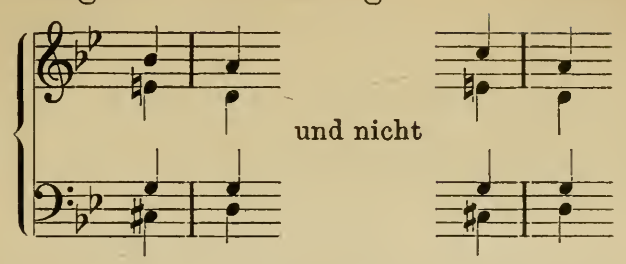
Wer bezüglich der Quintenfolge, der Septimenfolge, und des Querstandes bei * ängstlich ist, möge bedenken, daß die Wechselnote *d* unwichtig ist, die Führung also eigentlich lautet:



d ist bloß ein Ansatz zu der Bewegung des Soprans, in der nun allerdings Ton für Ton Bedeutung gewinnt, so daß die Führung lautet:



in der darauffolgenden Verbindung:



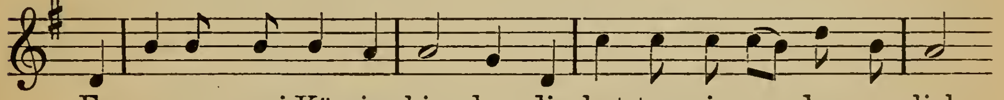
Wer noch dazu durchfühlt, daß eine richtig fügende Kraft von einem weiten Gesichtspunkt aus das alles gebaut hat, dem wird der letzte Rest von Störendem benommen sein. Das Beispiel ist entnommen aus: Joh. Seb. Bachs vierstimmige Kirchengesänge, herausgegeben von Woldemar Bargiel, Heft VIII, No. 229.

Diese Woldemar Bargiel'sche Ausgabe und die am Ende dieses Kapitels angefügte Sammlung von Chorälen bieten nun dem Schüler den reichsten Übungsstoff.

II. Melodien, bei denen mehrere Töne auf eine Harmonie kommen. (Volkslied.)

Die Choräle haben einen ernsten, würdigen Charakter. Dem entspricht es, wenn Ton für Ton harmonisiert wird. Man charakterisiert durch die Wahl der Harmonie, z. B. Zerrissenheit, Schmerz durch eine herbe, scharf dissonierende Harmonie.

Das gleiche Verfahren läßt sich auf das Volkslied nicht anwenden. Hier werden gemeinhin mehrere Töne zu einer Harmonie zusammengefasst, z. B.:



Die drei *h* sind I, die zwei folgenden Noten V, der ganze nächste Takt I, die erste Hälfte des nächsten Taktes V, die zweite I usw.

Beim Choral konnte der Schüler noch mit einer gewissen Sorglosigkeit verfahren, insofern er einen Ton nach dem anderen auf die Harmonik prüfen konnte, ohne sich sonderlich um das zu sorgen, was dahinter lag.

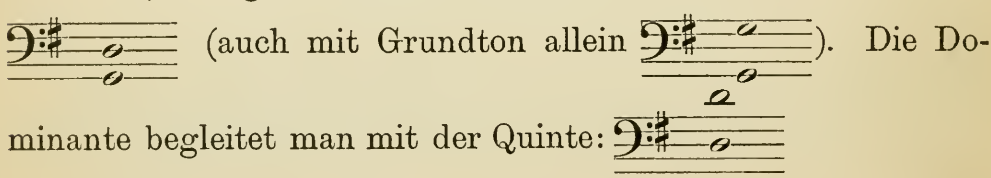
Was beim Choral noch angehen mochte, ist hier eine Unmöglichkeit. Hier muß ich mit einer freien und weiten Perspektive eintreten, viele Takte, ja die ganze Melodie mit einem Blick überschauen und in mich aufnehmen und durchfühlen, wie sich die Harmonie unter der Melodie formt, wie lange ich eine bestimmte Harmonie festhalten darf, mit welchem Tone sie einer neuen Platz machen muß.



Ich unterlege nun die Harmonie, hauptsächlich zwischen I und V wechselnd. Nur etwas Subdominante wird eingemischt — alles so einfach, als ob das Lied mit der Laute begleitet würde.

Zwei Stimmen sollen immer möglichst in Sexten oder Terzen gehen (Sopran und Alt oder Sopran und Tenor usw., je nachdem wie es der Geschmack fordert).

Bewegen sich diese Sexten oder Terzen in der Tonikaharmonie, so begleitet man sie zumeist mit Grundton und Quinte:



(auch mit Grundton allein). Die Dominante begleitet man mit der Quinte:

Pedantisch auf Note für Note anwenden läßt sich diese Maxime freilich nicht, wenn sie auch der Grundgedanke für die Harmonisierung der Volkslieder bleibt.

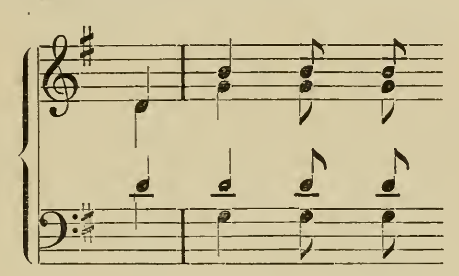
Die einfache Harmonik erfordert ein Gegengewicht in der Melodik. Wir geben es, indem wir, im Gegensatz zum Choral, viel mit Vorhalten arbeiten.

Hier kann im Gegensatz zum Choral jeder Ton sofort drei

Harmonien, (I, IV, V) angehören, z. B. *c* als Vorhalt auch V, *d* als Vorhalt auch I, *e* auch V usw.

Im ersten Takt ist *h* Vorhalt vor *a*, im zweiten *a* vor *g* und ähnlich weiterhin in fast jedem Takte. Dadurch erhält die Harmonie bei allem primitiven Wesen doch einige reizvolle kleine Schärfen. Die erste Hälfte des ersten Taktes wird mit I harmonisiert.

Der Alt geht in Terzen mit dem Sopran; Tenor und Baß begleiten mit Grundton und Quinte:



Dann harmonisiere ich mit V. Dieses Mal geht der Tenor mit dem Sopran (in Sexten).

Ebenso im nächsten Takte (I):



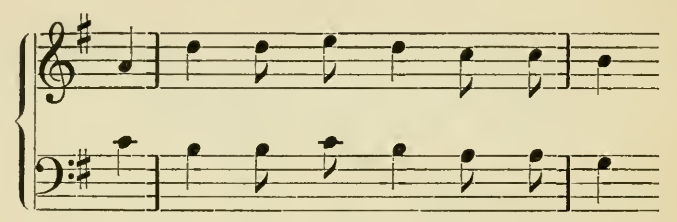
Da sich hier zum Sopran Terzen nicht setzen ließen, ohne daß der Chorklang matt und leer würde, sind solche geschaffen durch den Baßgang *fis e d*, zu dem der Alt in Terzen geht.

c, *h*, *d*, *h* im Sopran läßt sich wieder bequem mit Terzen begleiten.

Auch in diesem Takt findet sich ein Vorhalt: *c* und *a* in Sopran und Alt vor *h* und *g*.

„Sie konnten zusammen nicht kommen.“

Sofort drängt sich auf, den Baß in Terzen mit dem Sopran gehen zu lassen, anstatt ihn wie bisher immer nur zur Begleitung zu verwenden. Das bringt frisches Blut herein, hebt wie neu an:

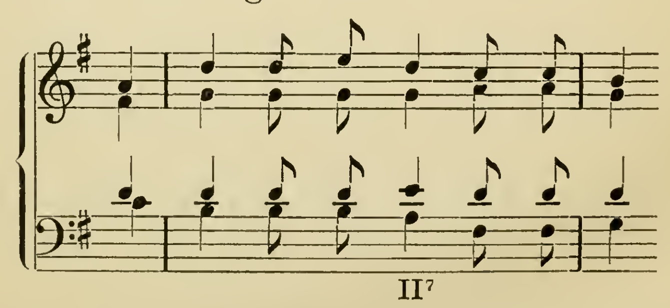


Aber es hält bei diesem Verfahren die Harmonik nicht Schritt, verblaßt vielmehr:



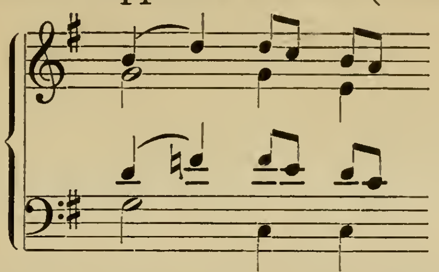
während doch Text und Führung der Melodie ein Vollerwerden verlangen.

Wir verstärken also den bisherigen Dichtigkeitsgrad unserer Harmonik, indem wir es aufgeben, die Melodie in Sexten oder Terzen zu begleiten, die Subdominante berühren, und zwar als charakterisierte Subdominante (II^7), über die noch dazu das *d* des Soprans als Vorhalt gesetzt ist:



Wir setzen unser Crescendo fort. Die Subdominante wird

nicht bloß gestreift, sondern in voller Breite betont, betont nicht allein durch den doppelten Vorhalt (*d* und *f* vor *c* und *e*):



So hat das Stück in diesen beiden Takten seine Mitte. Zur Verstärkung der Wirkung gesellt sich zu der volksliedmäßigen Behandlung der Harmonie die choralmäßige.

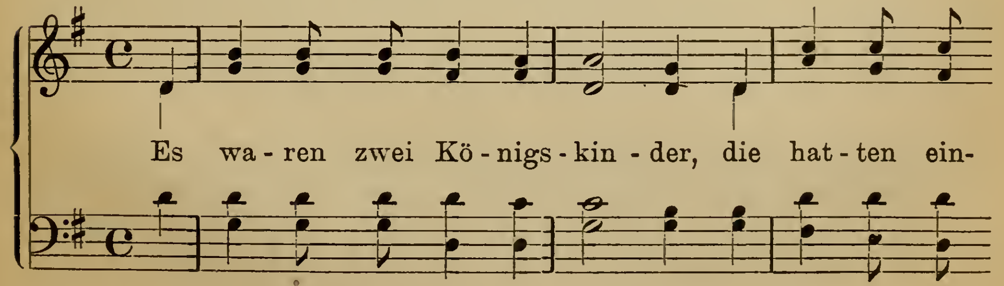
Das Crescendo klingt ab. Die Höhe versinkt zurück, woher sie gekommen war, worin sie enthalten war. Nur noch einige schmerzliche Akzente zum Beschluß. „Das Wasser war viel zu tief" — sonst beherrscht die luftige, einfache Harmoniegebung wiederum den Platz:



a im zweiten Takt habe ich um des Akzentes willen als Wechseldominante aufgefaßt. Im vorletzten Takte gehe ich noch über *gis* (im Tenor) und erziele so zusammen mit den Vorhalten in Alt und Sopran einen dreifachen Vorhalt.

Im übrigen entspricht die Faktur dieser Takte der Praxis, die wir dem Schüler empfohlen haben.

Die endgültige Fassung lautet also:

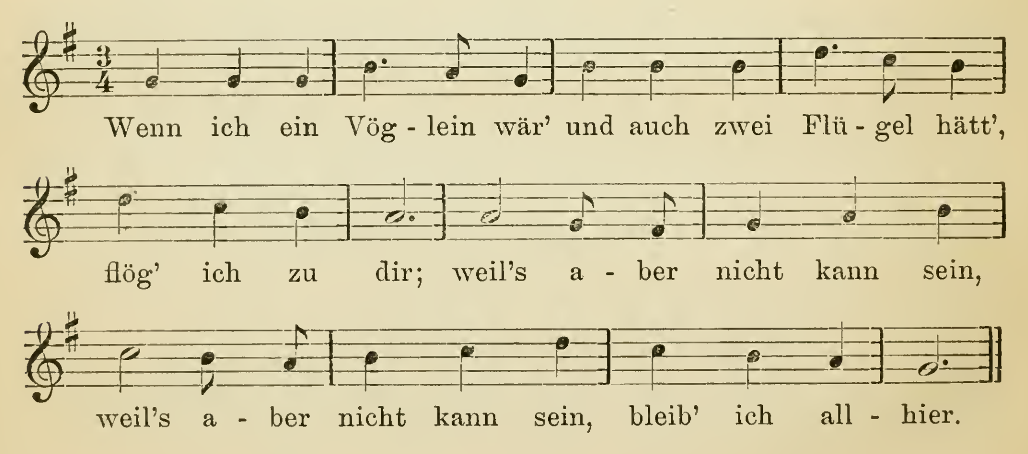


an - der so lieb, sie konn-ten zu-sam-men nicht kom-men, das

Was-ser war all - zu - tief, das Was - ser war all - zu - tief.

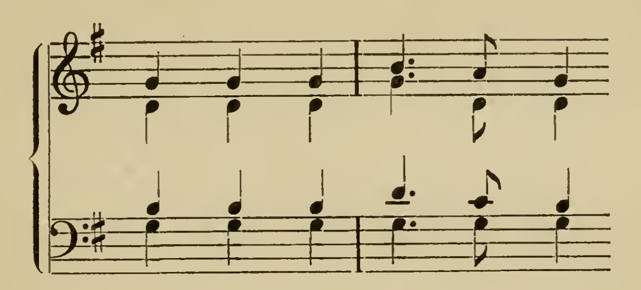
Immerhin war im ganzen die Harmonik noch verhältnismäßig dicht und insbesondere durch den öfteren Gebrauch der Subdominante dem Choral angenähert.

Ein populäreres Volkslied wird uns die eigentlich volksliedmäßige Faktur noch sinnfälliger dartun:



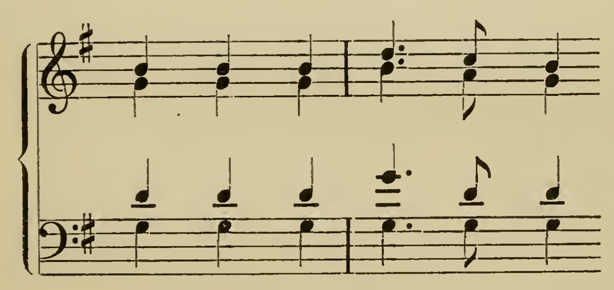
Leicht ersichtlich ist, daß den ersten vier Takten zusammen die Tonikaharmonie zugrunde liegt, dem fünften Takte Tonika, Dominante, Tonika, jede Harmonie mit einem gewissen Nachdruck, dem sechsten Takt Dominante.

Die ersten zwei Takte lassen sich mit Sexten begleiten (im Tenor), Baß und Alt geben die Stütze *g—d*, nur zu Beginn des zweiten Taktes springt der Alt ab zu *g*:

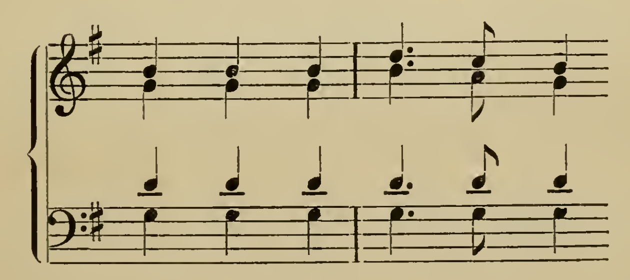


Die folgenden beiden Takte lassen sich in Terzen begleiten.

Im Alt?



oder etwa?



Der ersten Fassung wohl vorzuziehen und, für sich allein betrachtet, ein durchaus sinnvoller Satz, im Zusammenhang mit dem Vorangehenden aber unbrauchbar. Nach der zwar gewiß nicht schwergewichtigen Harmonik der beiden ersten Takte wirkt dieser luftige Gitarrenklang doch zu leer.

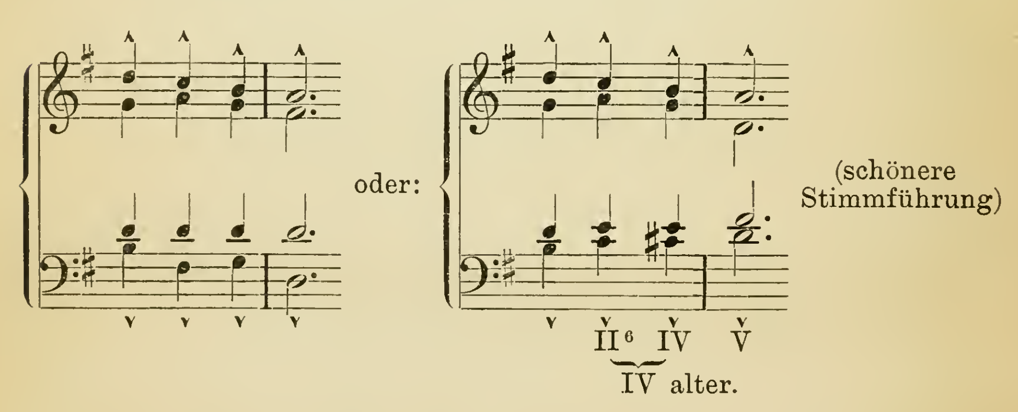
Es bleibt nichts übrig, als den Baß in Terzen mitgehen zu lassen:



Die harmonische Stütze *g—d* geben dieses Mal Tenor und Alt. Der Alt verläßt einmal sein *g*, wie in den beiden ersten Takten sein *d*.

Dadurch, daß der Baß (nach dem Sopran die sinnfälligste Stimme) sich an der Melodie beteiligt, bilden die zweiten Takte eine Steigerung gegenüber den ersten zwei.

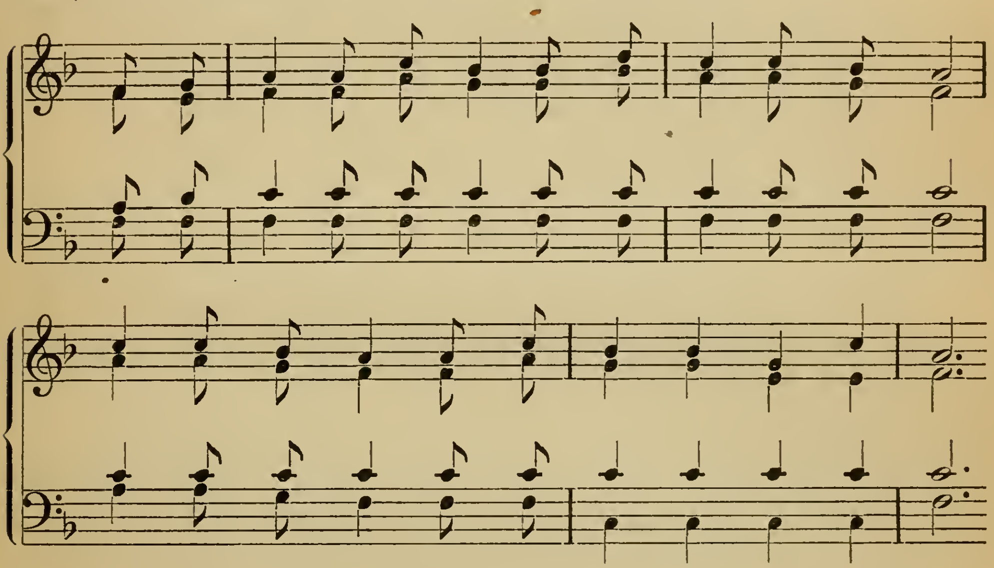
Behandle ich nun die beiden letzten Takte des ersten Abschnittes harmonisch, d. h. gebe ich jedem Ton der Melodie eine neue Harmonie, so habe ich eine ununterbrochene Steigerung vom Anfang bis zum Ende gewonnen:



Mit den gleichen Mitteln kann ich im zweiten Teile des Liedes eine fast wörtlich korrespondierende Klimax herstellen:



Noch volkstümlicher kann man die Harmonik halten, indem man die harmonische Behandlung der Melodie und den Gebrauch der Unterdominante noch weiter einschränkt, zugleich aber aus der so auf die denkbar größte Einfachheit zurückgeführten Faktur Partien heraushebt, die bloß zwei- oder dreistimmig gehalten sind, an solchen Stellen, wo die Einfachheit eine gewisse Höhe erreicht hat und länger unerträglich wäre. Als Beispiel diene das Volkslied: „Wär' ich doch, wär' ich doch aus dem Städtle hinaus".



Sopran und Alt gehen immer in Terzen; Tenor und Baß geben dazu die bekannten Stützen. Dies ist durchweg festgehalten — nur im dritten Takte ist diese Faktur unterbrochen durch die Zwei- und Dreistimmigkeit.



Man muß als Mitte die Behandlungsart unserer gitarrenmäßigen Faktur betrachten.

In diese leitet die Zwei- oder Dreistimmigkeit immer wieder zurück.

Nun folgt wieder der erste Abschnitt, dessen Schluß wir jedoch dieses Mal harmonisch behandeln:



III. Harmonisierung im Sinne der klassischen Technik.

Hier werden die Klangwertungen differenzierter. Die fest zugreifende, Stein für Stein fügende Kraft des Chorals hat hier keinen Platz. Nicht als ob die Kraft geringer wäre! allein sie ist gewissermaßen schwebender geworden (selbst in den Riesenwerken Beethovens). Insbesondere die Subdominante hat man mit großer Vorsicht zu gebrauchen, stets eingedenk ihres schwergewichtigen Charakters. Jedenfalls wird ihre Fortführung nach V die Regel bilden müssen, der passive Schritt V—IV bleibt so gut wie ganz ausgeschlossen. Die ganze Art und Weise erschließt sich am besten, wenn es gelingt, ein Beispiel aus der Literatur erschöpfend auszudeuten.

Doch muß noch Vorarbeit getan werden. In dem von dort aus gewonnenen Sinn sind einige Beispiele zu behandeln (Ton für Ton zu harmonisieren), z. B. eine denkbar einfachste Melodie:



c könnte angehören I und IV.

Wir beginnen aber zunächst ein Stück immer auf I.

h kann nur V angehören.

c könnte I und IV sein, nach V aber nur I.

Das nächste *c* harmonisieren wir wiederum mit I; auf IV

mußte ja V folgen; die nächste Note aber ist *c*, das nicht zu V gehört. Das dritte *c* aber fassen wir als IV auf, weil V folgen kann. Würden wir nicht IV, sondern I nehmen, so fehlte die Tonartgründung. Statt dessen hätten wir drei unmögliche I:



Wir entwerfen also folgendes Schema:

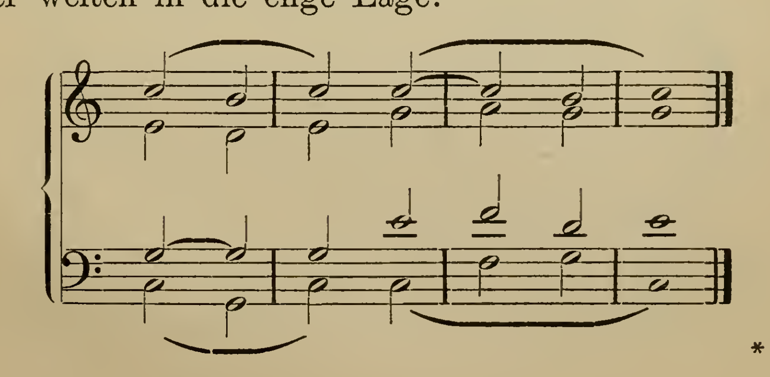


Lautet ausgeführt:

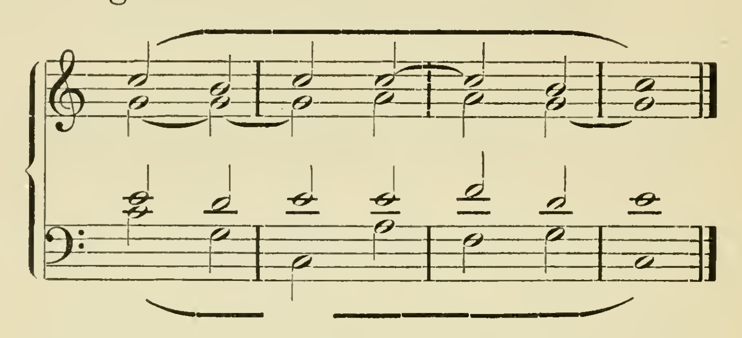


Um das Gebilde sinnvoller zu gestalten, unterscheiden wir zwei Phrasen, wie Rede und Gegenrede, unverbindlich hingeworfen die erstere, ebenso leicht zwar aufgenommen, aber leicht und ernst festlegend (IV!) die zweite.

Die geistige Überlegenheit der zweiten über die erste kann noch deutlicher gezeichnet werden durch Überspringen von der weiten in die enge Lage:



Anstatt Phrase neben Phrase zu stellen, könnten wir von der einen in die andere überleiten, indem wir uns der VI. Stufe als Vermittlung zur IV. hier bedienen:

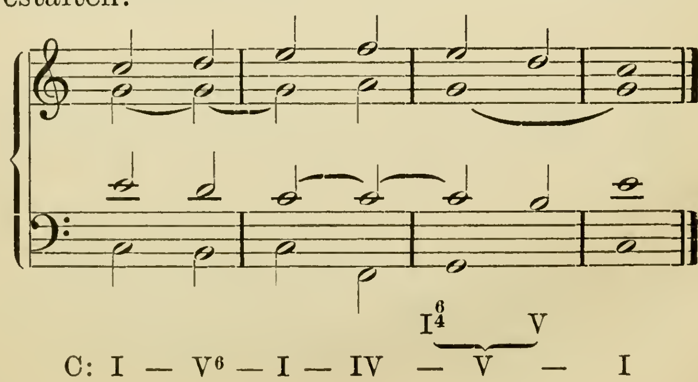


Diese Art des Zusammenziehens in eins gibt aber noch ein etwas leeres, mattes Ganze.

Eine gedrängtere, volle Einheit schaffen wir, wenn wir im zweiten Takte das zweite *c* mit IV harmonisieren. V muß folgen. Das *c* des dritten Taktes kann aber auf dem Boden V stehen als sog. Quartsextakkord der I. Stufe:



Die Mitte kann noch eindringender hervorwachsen: Die gleichen Akkordfolgen kann man noch wirksamer folgendermaßen gestalten:



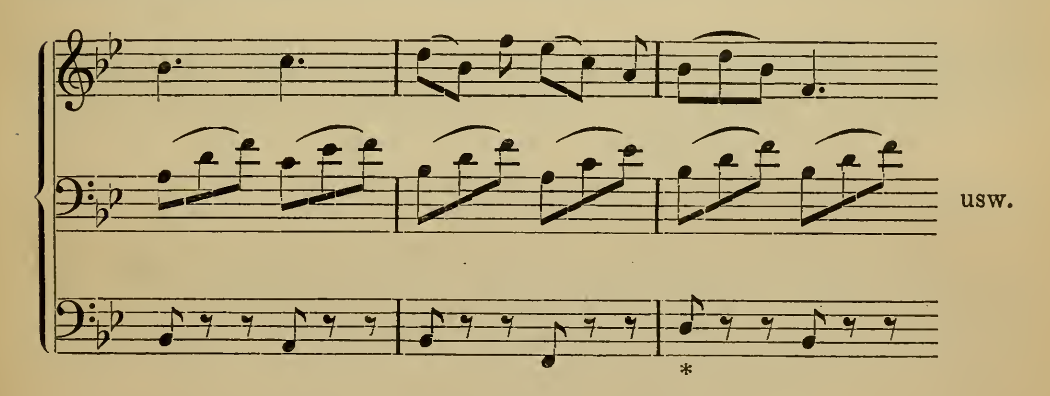
Wie kann man die Harmonik in Bewegung setzen, daß sie dem melodischen Zug nachfließt, statt ihn niederzuziehen?

Die Meisterwerke geben die Antwort.

Mozart, Figaro, Briefduett.



Diese Takte sind gleichsam der Titel, die Überschrift in Tönen. Das Stück beginnt. Fortsetzung mit den gleichen Takten. Ein einziges *d* statt *b* im Baß des dritten Taktes macht, daß wir diese Takte nunmehr deutlicher als die erste Hälfte eines größeren Ganzen empfinden.



Ein einziger Zug offenbart den Meister.

Die Harmonie soll der Melodie ein anschmiegsames Gewand sein, das jede Lebensregung der Melodie mitlebt.

Die Tonalität kann noch tiefer Atem holen.

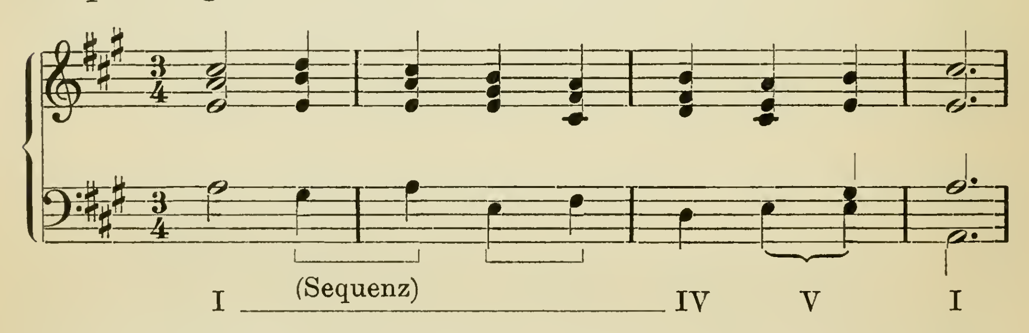
Die Akkorde verketten sich über ihr, ohne sie zu berühren. Sie ist zu einer Freiheit, zu einer Höhe gereift, auf der sie den Gliedern zum Spiel den weitesten Raum gewähren

kann. Schlummert sie auch versteckt, sie allein hält doch alles zusammen, und ohne ihren Lebensodem zerfiele die Pracht.

Das folgende Beispiel zeigt ein vertieftes *fis* moll (vertieft durch den Trugschluß V—VI und die Einführung des *g* anstatt *gis*):



Bei periodenartigen Melodiewiederholungen werden gern kleine Varianten der Harmonik verwendet, wie das folgende Beispiel zeigt:



Auf die Sequenz im ersten und zweiten, fünften und sechsten Takt sei besonders aufmerksam gemacht; sie zeigt deutlich wie trotz der Änderung der einzelnen Akkorde die Stelle im Zusammenhang dennoch den Tonikacharakter wahrt:



Ein Meister möge sprechen, uns zu zeigen, was wir sollen:

Allegretto. Haydn, Quartett Es-dur, op. 76, Nr. 6.

Folgen wir Meister Haydn Schritt für Schritt beim Harmonisieren dieses Allegretto.

Wir beginnen mit dem Dreiklang, harmonisieren aber die beiden folgenden Töne mit Sextakkorden:



Wir sind in der Schwebe. Verborgen atmet *Es* dur.

Ein neuer Abschnitt beginnt. Sein erster Akkord muß nicht an den zuletzt voraufgegangenen anschließen.

Er scheint anzuschließen (V^2). Wir nehmen jedoch wahr, daß er nur sich übermalen lassen und in die Unterdominantparallele münden soll:



Im folgenden Abschnitt setzt der neue Akkord nun ohne Anknüpfung ein:



Mit dem Dreiklang *Es* dur berühren wir wieder festen Boden.

Auch das nächste Glied bleibt sichtbarer, greifbarer:



Es ist sogar die unzweideutigste Subdominante gewählt, und es folgt, was folgen muß: V, als ob die schwebende Erscheinung sich verdichtete und niedersenkte. Aber die nächsten Partien sind schon wieder in der Luft. I folgt zwar, aber als Sextakkord:



Es folgt eine Durchgangsharmonie zur Dominante auf der Septime von *f*. Wir bleiben in dem schwebenden *f* moll:



Das letzte Motiv wird sequenzartig eine Stufe tiefer wiederholt.

Werden wir einen weiten Gang antreten? Der Atem vertieft sich, aber auch die Kraft des Zuges nach der Mitte.



Es ergibt sich schließlich die Folge IV—V. Gegen die erste Periode gehalten, holt die zweite tiefer Atem, ist von unten her lebender und von stärkerer Kraft der Mitte.

Unser letztes IV—V wird beantwortet von einer

dritten Periode, aus der die Mitte sich noch eindruckskräftiger emporhebt:



Es schwebt, senkt sich herab. Die Subdominante wird, verdichtet sich:

tr

IV

V

Der erste der vier letzten Takte ist Subdominante, der zweite Brücke zur Dominante, der dritte Dominante. Es folgt die Auflösung nach I.

Die Mitte ist da, leise, beinahe unmerklich herbeigeschoben,

auf dem Orgelpunkt der Tonika klingt nun das Ganze aus, ruhsam ausatmend:

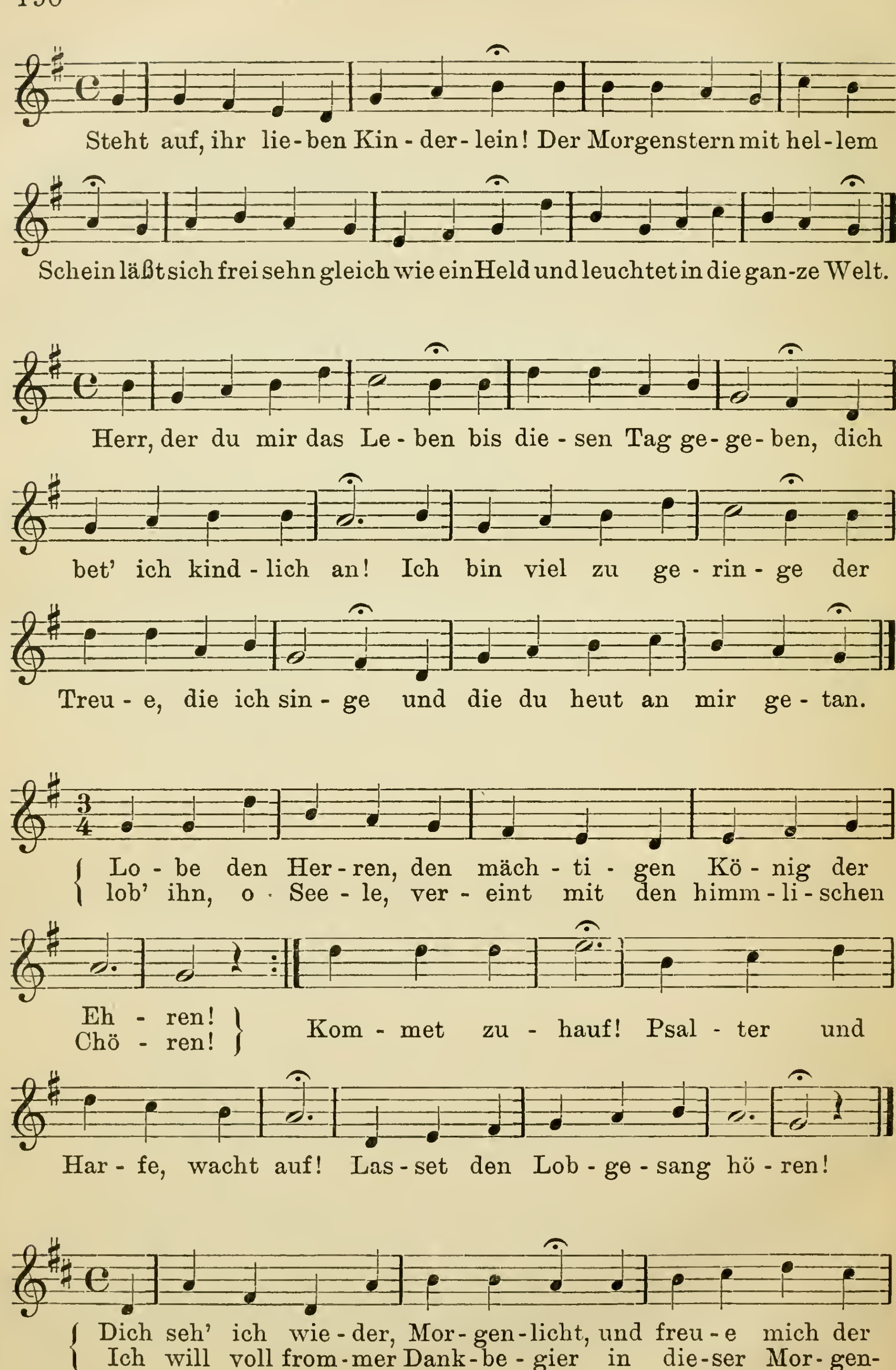
An diesem Punkt angelangt, überschreitet der Lernende schon die Brücke zur freien Komposition. Der eigenen Betätigung, der Anregung durch den Lehrer muß weitere Übung nach dieser Richtung hin vorbehalten sein. Es folge hier eine kleine Auswahl von Melodien zum Harmonisieren, die nach Bedarf mit Leichtigkeit erweitert werden kann. Jedes Choralbuch, jede Volksliedersammlung bietet Stoff in Fülle.

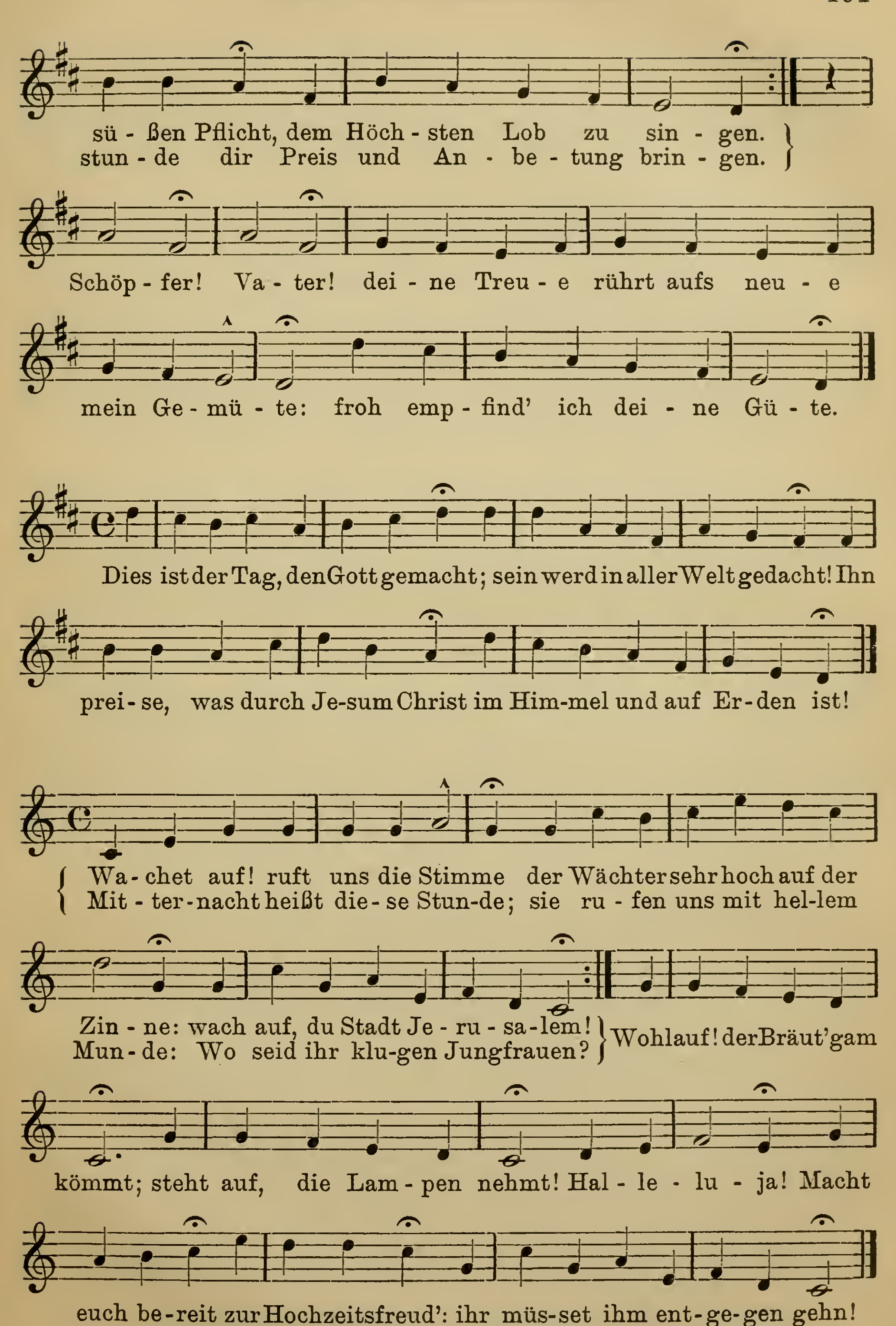


{ Gott des Himmels und der Er-den, Va - ter, Sohn und heil'ger Geist, }
{ der es Tag und Nacht läßt werden, Sonn' und Mond uns scheinen heißt; }



des - sen star-ke Hand die Welt und was drin-nen ist, er - hält.


Steht auf, ihr lie-ben Kin-der-lein! Der Morgenstern mit hel-lem
Schein läßt sich frei sehn gleich wie ein Held und leuchtet in die gan-ze Welt.
Herr, der du mir das Le-ben bis die-sen Tag ge-ge-ben, dich
bet' ich kind-lich an! Ich bin viel zu ge-rin-ge der
Treu-e, die ich sin-ge und die du heut an mir ge-tan.
Lo-be den Her-ren, den mäch-ti-gen Kö-nig der
lob' ihn, o See-le, ver-eint mit den himm-li-schen
Eh-ren!
Chö-ren!
Kom-met zu-hauf! Psal-ter und
Har-fe, wacht auf! Las-set den Lob-ge-sang hö-ren!
Dich seh' ich wie-der, Mor-gen-licht, und freu-e mich der
Ich will voll from-mer Dank-be-gier in die-ser Mor-gen-



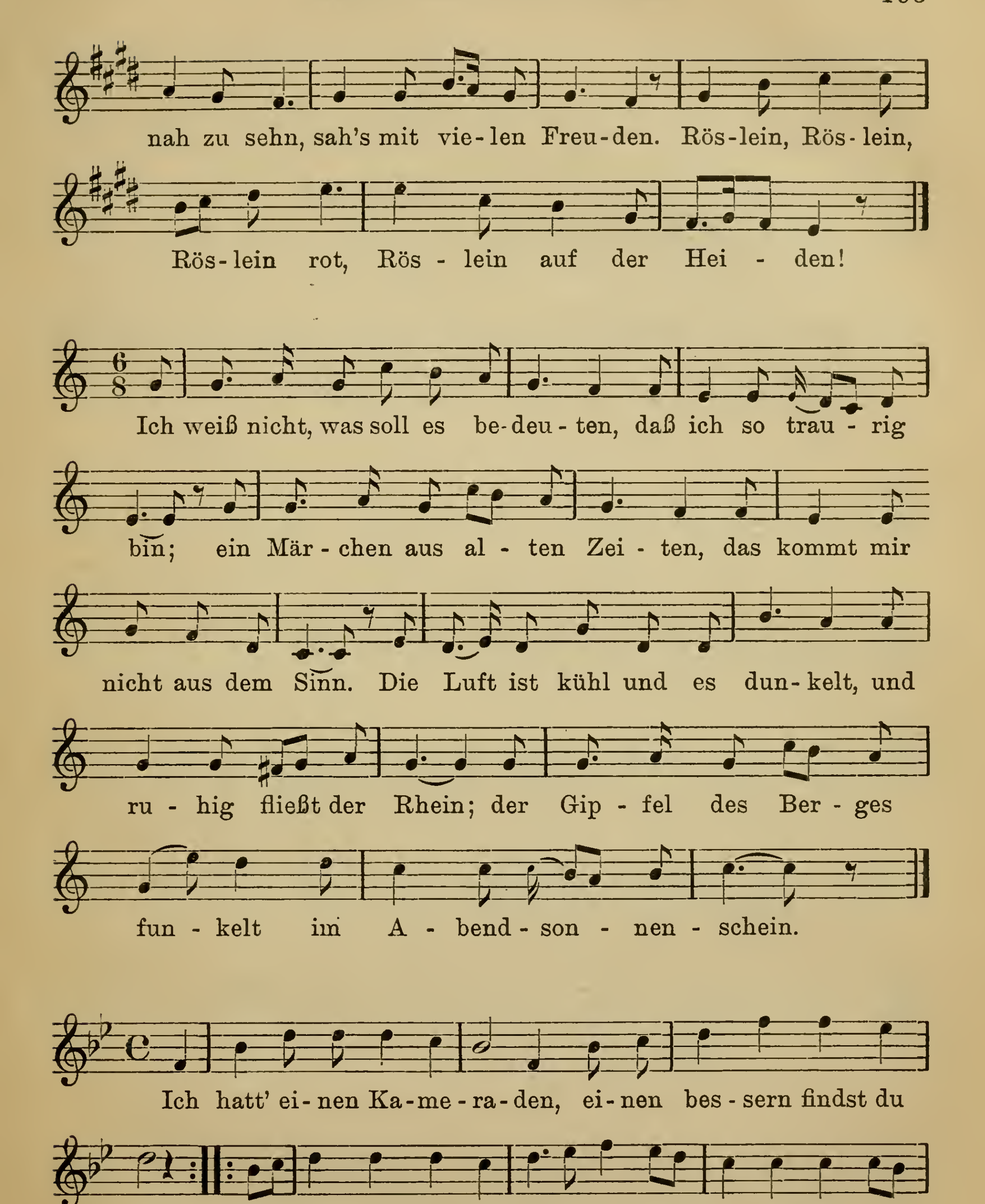
süßen Pflicht, dem Höch-sten Lob zu sin-gen.
stun-de dir Preis und An-be-tung brin-gen.
Schöp-fer! Va-ter! dei-ne Treu-e rührt aufs neu-e
mein Ge-mü-te: froh emp-find' ich dei-ne Gü-te.
Dies ist der Tag, den Gott gemacht; sein werd in aller Welt gedacht! Ihn
prei-se, was durch Je-sum Christ im Him-mel und auf Er-den ist!
Wa-chet auf! ruft uns die Stimme der Wächter sehr hoch auf der
Mit-ter-nacht heißt die-se Stun-de; sie ru-fen uns mit hel-lem
Zin-ne: wach auf, du Stadt Je-ru-sa-lem!
Mun-de: Wo seid ihr klu-gen Jungfrauen?
Wohlauf! der Bräut'gam
kömmt; steht auf, die Lam-pen nehmt! Hal-le-lu-ja! Macht
euch be-reit zur Hochzeitsfreud': ihr müs-set ihm ent-ge-gen gehn!


Herr, wie du willst, so schick's mit mir im Le - ben und im
mein Herz ver - langt al - lein nach dir, Herr, laß mich nicht ver-
Ster - ben;
der - ben!
Er - halt mich nur in dei - ner Huld und gib im
Lei - den mir Ge - duld; dein Will' ist doch der be - ste.
O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und vol - ler Hohn!
O Haupt, zum Spott ge - bun-den mit ei - ner Dor-nen-kron'!
O Haupt, das sonst ge - tra-gen die höch - ste Ehr' und Zier, doch
schimpf-lich nun ge-schla - gen: ge - grü - ßet seist du mir!
Nun dan - ket al - le Gott mit Her - zen, Mund und Hän - den,
der gro - ße Din - ge tut an uns und al - ler - en - den;
der uns von Mut - ter - leib und Kin - des - bei - nen an bis
die - sen Au - gen - blick un - zäh - lig gut's ge - tan.



[1]) Statt fis d ist auch f⁀f | d üblich.


Nun a - de, du mein lieb Hei - mat - land, lieb
Es — geht jetzt fort zum frem - den Strand, lieb
Hei - mat - land, a - de!
Hei - mat - land, a - de!
Und so sing' ich denn mit
fro - hem Mut, wie man sin - get, wenn man
wan - dern tut, lieb Hei - mat - land, a - de!
Mor - gen - rot! Mor - gen - rot! leuch - test mir zum frü - hen
Tod? Bald wird die Trom - pe - te bla - sen, dann muß ich
mein Le - ben las - sen, ich und man - cher Ka - me - rad!
Sah ein Knab' ein Rös - lein stehn, Röslein auf der Hei - den,
war so jung und mor - gen - schön, lief er schnell, es


nah zu sehn, sah's mit vie-len Freu-den. Rös-lein, Rös-lein,
Rös-lein rot, Rös - lein auf der Hei - den!
Ich weiß nicht, was soll es be-deu-ten, daß ich so trau - rig
bin; ein Mär-chen aus al - ten Zei - ten, das kommt mir
nicht aus dem Sinn. Die Luft ist kühl und es dun-kelt, und
ru - hig fließt der Rhein; der Gip - fel des Ber - ges
fun - kelt im A - bend - son - nen - schein.
Ich hatt' ei-nen Ka-me-ra-den, ei-nen bes-sern findst du
nit. Die Trommel schlug zum Strei-te, er ging an mei-ner
Sei - te in gleichem Schritt und Tritt, in gleichem Schritt und Tritt.


Ich hab' mich er - ge - ben mit Herz und mit Hand dir
Land voll Lieb' und Le - ben, mein deut-sches Va - ter - land! Dir
Land voll Lieb' und Le - ben, mein deut-sches Va - ter - land!
Es rit - ten drei Rei - ter zum To - re hin - aus, a-
de! Feins - lieb - chen, das schau - te zum Fen-ster hin - aus, a-
de! Und wenn es denn soll ge - schie - den sein, so
reich' mir dein gol-de - nes Rin - ge - lein! A - de, a - de, a-
de! ja Schei - den und Mei - den tut weh.
Es blüht ein schö - nes Blüm - chen auf uns - rer grü - nen
Au, sein Aug' ist wie der Him - mel, so hei - ter und so


blau; es weiß nicht viel zu re - den und al - les, was es
spricht, ist im - mer nur das - sel - be, ist nur: Ver - giß-mein-
nicht; ist im - mer nur das- sel- be, ist nur: Ver - giß-mein-nicht.

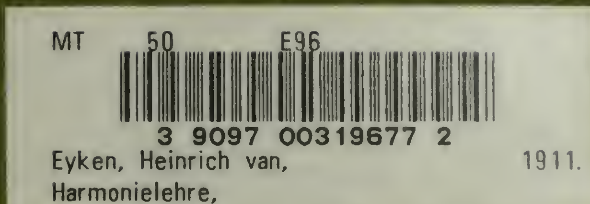











MT 50 E96
3 9097 00319677 2
Eyken, Heinrich van, 1911.
Harmonielehre,

